

Arthur C. Danto

A transfiguração do lugar-comum

uma filosofia da arte

Tradução de Vera Pereira

COSACNAIFY

Para Dick e Peggy Kuhns

Hamlet: Não estás vendo nada ali?

Rainha: Absolutamente nada, mas tudo o que há eu vejo.

PREFACIO A EDIÇÃO BRASILEIRA Arthur C. Danto

Uma vez li um texto que descrevia Wittgenstein como um crítico sarcástico, dos que acreditam que todas as questões filosóficas têm de ser resolvidas ao mesmo tempo — suponho que tivesse em mente Bertrand Russell. E verdade que Wittgenstein achava que *nenhum* problema filosófico podia ser resolvido, tão-somente dissolvido, pois nenhum é real e a filosofia é um completo e rematado *nonsense*. Minha opinião era e ainda é que todos os problemas realmente filosóficos são legítimos e devem ser, de fato, resolvidos ao mesmo tempo, pois constituem um todo interligado. E como a natureza da filosofia é, em si, um problema filosófico, que necessita de uma solução filosófica, se Wittgenstein estava errado com respeito à filosofia em si, deve estar errado sobre tudo o mais na filosofia. Fazer filosofia em qualquer nível que seja é fazer toda a filosofia ao mesmo tempo. Isso significa que os filósofos não podem ser especialistas. Significa, principalmente, que para fazer filosofia da arte é preciso pôr em ação todo um sistema filosófico.

Meu livro *Connections to the World* [Conexões com o mundo], de 1989, é uma filosofia da filosofia. Nele exponho idéias que surgiram desde cedo em meu pensamento, a saber: que a filosofia em sua totalidade tem de algum modo uma relação com o conceito de representação — que os seres humanos são *ens representans*, seres que representam o mundo; que nossas histórias individuais são as histórias

de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo; que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo; que o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes, isto é, algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações, e outras vezes mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo. A certa altura eu decidira que meu trabalho como filósofo deveria ser o de construir uma *teoria das representações*; na realidade, uma filosofia do significado do ser humano. Devia ser uma filosofia da história, do conhecimento, da ação, da arte e da mente. O projeto era extremamente ambicioso e foi concebido numa época em que tarefas desse fôlego tinham saído de moda na filosofia acadêmica, onde as reputações filosóficas se baseavam na produção de pequenos artigos analíticos publicados em periódicos especializados. Mas achei que seria uma grande experiência intelectual aventurar-me na construção de um sistema filosófico total, e desenvolvê-lo ao longo de vários livros. Quatro deles já tinham sido escritos e publicados quando parei para escrever *Connections to the World*, que representou uma espécie de levantamento do território já percorrido e uma projeção do que eu pretendia fazer dali por diante.

Inspirei-me de certa forma na obra em cinco volumes do grande filósofo hispano-americano George Santayana, intitulada *The Life of Reason* [A vida da razão]. Santayana pertenceu a uma geração anterior à minha, em que ser filósofo realmente significava criar um sistema capaz de abrigar a totalidade das coisas. A idéia de “abrigar a totalidade das coisas” sugere uma certa visão arquitetônica, e embora haja um pouco de arrogância na crença de que alguém seria capaz de arquitetar uma construção filosófica de tamanha envergadura parecia-me que todos nós vivemos em meio a uma ou outra dessas construções, só que erigidas por outros e repassadas a nós por herança. Por que não tentar construir algo mais adaptado à maneira como as pessoas concebem o modo de ser das coisas? Assim, resolvi, um tanto temerariamente, pôr mãos à obra e comecei a escrever uma filosofia da representação em cinco volumes, um de cada vez. Não me propunha a ser um discípulo de Santayana ou de quem quer que fosse, mas um outro arquiteto de comparável liberdade, com uma inclina-

ção semelhante à dele para uma prosa de qualidade estética. Afinal, se alguém decide tornar-se escritor, é melhor que tenha gosto pelas palavras. Não me parecia haver nenhuma incompatibilidade entre a verdade filosófica e a habilidade literária.

A transfiguração do lugar-comum, escrito no final da década de 1970 e publicado em 1981, deveria ser o quarto volume do meu projeto, mas tanto em seu aspecto físico quanto no estilo filosófico o livro saiu muito diferente dos anteriores. Todos os cinco volumes de *The Life of Reason*, de Santayana, foram publicados com a mesma capa dura de tecido vermelho gravada com letras douradas e sobrecapa similar. Os volumes lembravam uma obra de referência ou a Bíblia, o que lhes conferia uma aura de autoridade. Os três primeiros volumes de minha obra, publicados pela Cambridge University Press, também tinham uma aparência uniforme. A sobrecapa do primeiro volume, *Analytical Philosophy of History* [Filosofia analítica da história], datado de 1965, era feita de papel verde grosso, com maravilhosas letras romanas em preto, no tipo de fonte usado nas inscrições latinas. Os dois volumes posteriores, *Analytical Philosophy of Knowledge* [Filosofia analítica do conhecimento] (1968) e *Analytical Philosophy of Action* [Filosofia analítica da ação] (1973), saíram parecidos, a não ser pela cor das sobrecapas, em azul e rosa. Seguindo a regra, o quarto volume, que pelos meus planos iniciais deveria tratar da filosofia da arte, teria o título *Analytical Philosophy of Art* [Filosofia analítica da arte]. No entanto, embora eu ainda me considerasse um filósofo analítico na época em que o escrevi, minhas simpatias pelo que se publicava então como filosofia analítica vinham diminuindo a passos largos, e eu tampouco tinha a menor afinidade com o que se andava publicando como filosofia analítica da arte. Além disso, já havia uma antologia com esse mesmo título, para a qual me recusara a colaborar. A filosofia analítica da arte que se fazia então me parecia demasiado abstrata e muito distante da arte em si. E eu estava muito mais interessado em ser lido por artistas do que por profissionais da estética, visto que minhas idéias haviam se originado do confronto direto com os acontecimentos, particularmente os da arte nova-iorquina da década de 60, que me pareciam ter suscitado questões nunca antes levantadas na filosofia. Assim, procurei um novo título e uma nova editora.

Encontrei meu título num maravilhoso romance de Muriel Spark, em que uma das personagens — uma freira de passado duvidoso —

escreve um livro famoso, *A transfiguração do lugar-comum*. Acho que eu também esperava que meu livro ficasse famoso, e de certa forma foi isso que acabou acontecendo. De todos os meus livros, é o mais traduzido e provavelmente será o mais lido depois de minha morte. O título já indicava o tema central da obra, referente ao modo como os objetos mais banais, lugares-comuns, são transfigurados em obras de arte. Eu queria que meu livro, considerado como um objeto, sugerisse esse tema. A sobrecapa não podia ter a austeridade dos primeiros livros, com seus caracteres que lembravam as inscrições das tumbas romanas. Por isso, pensei em usar a imagem de uma das pinturas de Jim Dine, onde se vê uma gravata listrada pintada acima das palavras “Universal Tie”.¹ O título *Universal Tie* me pareceu deliciosamente ambíguo, aludindo simultaneamente às gravatas que os homens usam no mundo inteiro quando querem estar bem-vestidos e a um conceito filosófico — o de causação universal, que liga tudo o que há no mundo em um único sistema. E uma gravata na sobrecapa se prestava a uma espécie de trocadilho visual. O livro deveria ter muitos exemplos tirados da arte contemporânea e um estilo ágil e recheado de piadas. Wittgenstein disse certa vez que era possível escrever um livro de filosofia só com piadas, e foi assim que planejei o meu. Ele foi pensado para ser ao mesmo tempo oportuno — uma expressão do mundo da arte contemporânea — e eterno, tal como eu achava que a filosofia deveria ser um dia: verdadeira em todos os tempos e em todos os lugares.

Em virtude desse duplo enfoque, *A transfiguração do lugar-comum* é um texto um tanto dividido, porque tecnicamente é mais filosófico do que a maioria dos livros escritos para leitores não versados em filosofia e ao mesmo tempo é mais voltado para as preocupações correntes do mundo da arte do que a maioria dos livros escritos para um público de filósofos. Nessa época, nas décadas de 50 e 60, eu estava muito bem enfronhado no ambiente da arte nova-iorquina — no começo, como um artista que viera a Nova York em busca de uma carreira profissional, a que dei prosseguimento enquanto iniciava minhas atividades de filósofo e professor de filosofia; e mais tarde atuando como observador, depois que concluí já estar por demais

r. Literalmente, “gravata universal”. Note-se que a palavra *tie* também tem os sentidos de laço, vínculo, elo, ligação. [n.i.]

comprometido com a atividade filosófica para continuar fazendo arte, por mais bem-sucedido que fosse. A verdade é que as condições do mundo da arte da década de 60 não me permitiriam obter sucesso sem mudar radicalmente a concepção um pouco romântica da pintura que eu compartilhara com a maioria dos artistas dos anos 50. Eu não tinha o menor interesse em fazer arte pop. Ao mesmo tempo, a arte de meados dos anos 60 — a arte pop e o minimalismo — me parecia fascinante do ponto de vista filosófico. Contudo, os artistas que mais me despertavam interesse — Andy Warhol, sobretudo, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg no movimento pop; os escultores que participaram da importante exposição “Primary Structures” [Estruturas Primárias], realizada no Jewish Museum em 1966 — eram quase completamente desconhecidos da maioria dos estudiosos da estética, inclusive dos poucos que conheciam bem a arte moderna. E certo que o leitor ideal teria de estar muito bem informado sobre filosofia e arte contemporâneas para acompanhar meus passos na construção de uma senda para a filosofia da arte em fins do século xx. Mas foi o espírito essencialmente pioneiro do livro que lhe granjeou interesse e repercussão.

Meu primeiro estudo sobre filosofia da arte foi escrito em 1964, num momento em que minha criatividade filosófica estava no auge. Comecei a me interessar pela arte pop depois de ver uma tela de Roy Lichtenstein reproduzida na *Artnews*, que era então a mais importante revista de arte dos Estados Unidos. Nessa época eu morava no sul da França, onde me dedicava a escrever a *Analytical Philosophy of History*, e tinha viajado a Paris para passar os feriados do Natal. Estava ansioso para me informar sobre a cena artística de Nova York, de modo que me dirigi à Biblioteca Americana para folhear revistas de arte. O quadro de Lichtenstein intitulava-se *O beijo* e mostrava um piloto beijando uma moça, como se a imagem tivesse saído diretamente da tira de uma história em quadrinhos, como *Steve Canyon*, por exemplo. Fiquei absolutamente perplexo: nunca imaginara que uma cópia de uma tira de história em quadrinhos pudesse ser exibida numa galeria de arte como a de Leo Castelli. Minha primeira reação foi de indignação, porque acreditava nos mais altos ideais da pintura. Depois resolvi ver pessoalmente o quadro. E a verdade é que minha vida mudou completamente depois de contemplar essa pintura, e quando voltei a Nova York saí à cata das galerias que mostravam a arte pop.

Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico. Recentemente, o dissidente soviético Vitaly Komar me contou por que se interessava por filosofia. Os filósofos nos dizem que coisas que parecem completamente diferentes umas das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes. Era exatamente isso o que se passava entre a *Brillo Box* [Caixa Brillo] de Warhol, exposta na galeria, e as mesmas embalagens de sabão em pó Brillo armazenadas em depósitos. Dizer que a diferença, em última análise, se deve à diferença entre as instituições da galeria e do depósito é escamotear o problema.

Nesse mesmo ano tive a sorte de ser convidado a apresentar um ensaio sobre estética no encontro anual da American Philosophical Association, e resolvi expor os novos problemas que a arte recente me tinham sugerido. Dei ao ensaio o título de “The Art World” [O mundo da arte], referindo-me ao mundo das obras de arte. Meu argumento, em consonância com o clima da hora, tinha um conteúdo político: como um objeto adquire o direito de participar, como obra, do mundo da arte? O ano de 1964 foi de grande importância política para os ativistas da campanha pelos direitos civis nos Estados Unidos; muitos desses militantes deslocaram-se para os estados do Sul a fim de alistar eleitores negros, proibidos de votar por causa do preconceito racial. De modo análogo, ser uma obra de arte significava que certos objetos gozavam de toda sorte de direitos e privilégios de que careciam os objetos comuns — eram respeitados, valorizados, protegidos, estudados e contemplados com reverência. A *Brillo Box* fazia jus a esses direitos, e as caixas comuns de sabão em pó Brillo não. Como explicar isso? A razão não podia ser de ordem perceptiva, porque os dois tipos de objetos eram perceptualmente indistinguíveis. Isso indicava que as diferenças entre eles — e por extensão entre as obras de arte e os objetos comuns — tinham de ser invisíveis. Qual o significado de considerar a *Brillo Box* como digna de seu status de arte?

Meu ensaio “The Art World” não avançou muito numa resposta a essa indagação. Utilizei a estratégia de diferenciação que a filosofia da

época recomendava e argumentei que os dois objetos tinham causas distintas. As causas das caixas comuns de Brillo eram práticas: o produto tinha de ser transportado das fábricas para os galpões de depósito e dos depósitos para os supermercados, onde era desempacotado, colocado em prateleiras e vendido. Isso tornava importantíssimo o logotipo da marca, porque as caixas de papelão são muito parecidas umas com as outras. A logomarca tinha de chamar a atenção e ser facilmente reconhecível. A cadeia causal a que pertencia a *Brillo Box* de Warhol não era dessa ordem: ela descendia da evolução da teoria da obra de arte, bem como da história recente da arte. Para considerar um objeto como obra de arte era preciso conhecer essa história, ter participado dos vários debates ocorridos. A condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a *Brillo Box*, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte — o mundo das obras de arte — estava pronto para recebê-lo entre seus pares.

O ensaio “The Art World” ganhou fama, pelo menos entre os filósofos. Foi publicado inúmeras vezes, amplamente comentado e adotado como texto de cursos. Serviu de base para a Teoria Institucional da Arte e tornou-se um texto de leitura obrigatória não só na estética, como também na sociologia da arte. Mas não dei seguimento de imediato aos problemas ali levantados. O fato é que eu não estava interessado em me especializar em estética. Minha grande ambição era levar a cabo o projeto de construir um sistema de filosofia. Assim, publiquei dois volumes que faziam parte de meu trabalho principal, além de uma série de outros livros, entre os quais uma primeira sistematização geral da filosofia conforme a concebia na época, que recebeu o título de *What Philosophy Is* [O que é filosofia]. Nos anos 60 eu não estava realmente preparado para assumir o desafio de tratar das grandes questões às quais um livro de filosofia da arte inevitavelmente teria de responder. Somente quinze anos depois da publicação de “The Art World” me senti capaz de enfrentar os problemas filosóficos que esse projeto exigia. Nessa época, conforme já expliquei, eu começava a me sentir limitado pela maneira como a filosofia analítica vinha sendo estudada.

De certa forma, *A transfiguração do lugar-comum* é um livro de filosofia extremamente tradicional. Sua pauta de questões segue o

programa-padrão do diálogo platônico, que fundamentou a estrutura básica da investigação filosófica. O procedimento era definir um conceito por meio do diálogo, e o livro, de fato, emprega estratégias dialógicas. Quando comecei a elaborar minhas estratégias, no início da década de 70, eu lecionava como professor visitante na Universidade da Califórnia, em San Diego; um dos meus alunos, Jeffrey Lohn, artista plástico e músico, destacava-se por seu brilho e vivacidade. No livro ele se tornou o personagem J, que aparece nos primeiros capítulos, que aliás tomam como modelo o romance de Diderot *Jacques, o fatalista* — um diálogo entre o servo, Jacques, e seu amo, sobre a questão do livre-arbítrio. Hegel inspirou-se nesse grande texto quando escreveu o capítulo sobre a relação senhor—escravo da *Fetimenologia do espírito*, mais tarde também usado pelo jovem Marx na elaboração da concepção dialética da história. Meus objetivos eram mais modestos: formular uma definição da arte por meio de um diálogo entre mim e J, embora J saia de cena quando o assunto demanda uma análise filosófica mais rigorosa. O motivo disso era estabelecer uma primeira condição necessária, qual seja, a de que toda obra de arte deve dizer respeito a algo — ter um significado. Ainda que não fosse suficiente, essa condição deveria bastar para justificar a afirmação de que toda arte é representacional, e por isso mesmo passível de uma espécie de análise semântica, e de que o formalismo é inadequado como filosofia da arte.

Como veículos de representação, as obras de arte se encaixavam na filosofia da representação que eu estava tentando estabelecer. Mas é evidente que nem todos os veículos de representação são obras de arte, de modo que era necessário encontrar outra condição diferenciadora. Assim, sugeri que a obra de arte é um veículo de representação que *corporifica* seu significado. Não avancei muito na análise do conceito de corporificação, mas concluí provisoriamente que as obras de arte são *significados corporificados*. Creio que a noção de significados corporificados capta um pouco do que aprendi com minha mestra, Susanne K. Langer, que em seu melhor livro, *Philosophy in a New Key*,² estabeleceu uma distinção entre o que chamou de formas *discursivas* e formas *presentificadoras*: as obras de arte *presentificam* seus significados,

2. Ed. bras.: *hlosafia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. (São Paulo: Perspectiva, 1971). [n.t.]

enquanto o significado de uma descrição é exterior a esses significados. Geralmente, o sujeito de uma frase refere-se a algo que está contido na extensão do predicado da frase, pelo menos no caso de orações declarativas simples. Grande parte da filosofia analítica associa-se à semântica das formas discursivas. Mas a chave para entender a corporificação, pelo contrário, é a *interpretação*.

A interpretação de obras de arte é o cerne do exercício da crítica de arte. O crítico procura identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora. Uma definição tão simples da interpretação evidentemente deixa de lado uma grande parte do quadro observado, mas chamo a atenção para os dois termos operativos: *obra* e *objeto*. O problema fundamental da filosofia da arte é explicar como a obra se relaciona com o objeto. A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador — no caso das artes visuais — percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta. Um bom exercício é verificar quais são as propriedades do objeto que pertencem à obra e quais não são. Vejamos um exemplo do que estou querendo dizer. No romance *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, o protagonista, um biógrafo chamado Roquentin, está ouvindo num fonógrafo uma gravação de uma conhecida canção de amor, “Some of These Days”, provavelmente na voz da mulher que a tornou famosa, Sophie Tucker — conhecida como “The Last of the Red Hot Mamas”.³ O disco está arranhado, mas não se ouvem os arranhões: ouve-se a canção através do ruído dos arranhões, que não fazem parte da música. Não é somente a canção que emociona Roquentin; ele também se impressiona com o modo pelo qual a canção transcende seu veículo material, o velho disco de goma-laca, que toca numa antiga vitrola. Isso o leva a deduzir uma filosofia da arte que transcende a matéria — uma visão muito platônica da obra de arte. Se alguém quisesse fazer um filme com a história de *A náusea*, esse episódio exigiria um

3. “The Last of the Red Hot Mamas” é o título de uma canção lançada por Sophie Tucker (1894-1966), famosa atriz e cantora do teatro de vaudeville dos Estados Unidos na primeira metade do século xx. “Some of These Days” foi o maior sucesso de sua carreira. Gostava de ser chamada de “the Last of the Red Hot Mamas”, que significa “a mais sensual das cantoras corpulentas de vaudeville”. [n.t.]

disco arranhado. Seria uma traição ao significado do romance, que o tornaria ininteligível, se pusessem Roquentin assistindo a um dvd dos *greatest hits* de Sophie Tucker. Teria de ser um disco tipicamente de época. No filme, os arranhões fariam parte da obra, mesmo que Roquentin não a entendesse assim.

A transfiguração do lugar-comum entrou para a vida da arte dos Estados Unidos, como eu esperava que acontecesse. Foi comentado em jornais e revistas muito antes de ser apreciado pelos estudiosos da estética, que representavam para mim um público secundário. Por causa desse livro fui convidado a escrever para outros leitores além dos filósofos, e poucos anos depois da sua publicação recebi um convite para assinar uma coluna de crítica de arte na revista *The Nation*, o que tenho feito desde então. Como obra de filosofia, o livro contribui para uma ontologia da obra de arte — para a análise da diferença ontológica entre as obras de arte e os objetos comuns que eventualmente lhes são indistinguíveis. Como filósofo da arte, também me dediquei a outras dimensões da arte — a estrutura da história da arte, em *After the End of Art* [Depois do fim da arte] (1997), e o papel da estética, se é que a estética tem algum papel, na definição de arte, em *The Abuse of Beauty* [O insulto da beleza]. O quarto livro da obra em cinco volumes que eu havia planejado escrever tornou-se o primeiro de um estudo em três volumes sobre filosofia da arte, com base na arte produzida durante os anos 60. Quanto ao quinto volume, ficou inacabado e talvez nunca venha a ser terminado.

Gostaria de dizer uma última coisa sobre o livro, como texto. Ele contém tantas referências e detalhes sobre a cultura da época em que foi escrito, e do ambiente de arte em que se baseou, que um amigo meu, o filósofo e crítico David Carrier, disse que o livro necessita de notas explicativas para ser entendido pelos leitores de hoje. O passado é outro mundo e hoje em dia alguns detalhes que lhe davam vida há vinte anos talvez sejam como os arranhões do disco de Sartre — é preciso ouvir a filosofia através deles, a menos que possam ser de alguma forma explicados para o leitor. E no entanto esses detalhes têm importância, conforme assinalou tão primorosamente, no trecho de um ensaio que citarei na íntegra, meu querido amigo já falecido Richard Wollheim, um grande filósofo e teórico da pintura, mas que não compartilhava da minha simpatia pela arte de nosso tempo:

A filosofia da arte de Danto desabrocha do solo da pintura e da escultura de meados do século xx. Ninguém pode ler o texto de Danto sem rememorar os cheiros, as paisagens, o infatigável alvoroço do ambiente que a cercava, do Village, das galerias do Uptown, das ruas agitadas e imundas, do Soho.

Não é exatamente isso que se espera dos livros de filosofia, mas considero uma imensa virtude ter trazido o sabor de uma determinada época e lugar aos meus leitores, onde quer e quando quer que vivam.

Nova York, 2005

No romance de Muriel Spark *The Prime of Miss Jean Brodie* [A primavera da srta. Jean Brodie], uma das personagens — irmã Helena da Transfiguração, que antes se chamava Sandy Stranger, uma adolescente de Glasgow, noviça dedicada e ardilosa — é apresentada como autora de um livro intitulado *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum]. Sempre admirei e cobicei esse título, e resolvi que iria adotá-lo se um dia escrevesse um livro que combinasse com ele. Por sorte, os fatos do mundo da arte que motivaram as reflexões filosóficas presentes neste livro diziam respeito exatamente a isso: transfigurações do lugar-comum, banalidades transformadas em arte. Quando me pareceu então que havia encontrado um uso para o título, escrevi a Muriel Spark sobre minha apropriação, curioso por saber qual o assunto do livro de irmã Helena, que o romance não esclarece. Os dragões de ficção têm tão-somente as características biológicas que seus criadores resolvem lhes dar nas obras em que aparecem, e é por isso que o silêncio de Wagner deixa perguntas logicamente impossíveis de responder sobre o metabolismo de Fafner e o modo como ele (ela?) se reproduz. Do mesmo modo, as obras mencionadas em livros de ficção geralmente têm um conteúdo indeterminado, e os escritores costumam ser bastante espertos para não tentar escrever os Grandes Romances ou qualquer outra coisa

que atribuem ficcionalmente aos seus personagens. Apesar disso, pareceu-me que Muriel Spark devia fazer uma idéia do possível assunto do livro, caso tivesse resolvido que ele teria algum. Para minha imensa satisfação, ela me respondeu que o livro teria sido sobre arte, segundo sua prática pessoal. Imagino que essa prática consistia em transformar moças comuns em criaturas de ficção, radiantes de mistério: uma espécie de caravaggismo literário. Meditando sobre isso, descobri que eu havia feito algo mais surpreendente, embora menos espetacular: transformara a ficção em realidade, pois um título antes fictício era agora real. Essa curiosa façanha nos ensina uma lição, já que os artistas, desde os tempos de Platão até os dias de hoje, têm a ambição de resgatar a arte para a realidade. As possibilidades de realizar esse desejo são muito limitadas, restringindo-se talvez aos títulos, e é interessante observar que se fez muito pouco para concretizar esse sonho milenar. Ainda assim, é bom ter um título que vai além dos limites que o livro por ele denotado deve estabelecer, caso alguém pense que os títulos são apenas os nomes das obras.

Isso quanto ao título. No que se refere aos episódios artísticos que o livro parecia descrever tão admiravelmente, creio que se deve pensar antes de mais nada em Duchamp, pois terá sido ele o primeiro a realizar na história da arte o sutil milagre de transformar objetos do *Lebenswelt* cotidiano em obras de arte: um pente de pêlos, um porta-garrafas, uma roda de bicicleta, um urinol. É perfeitamente possível interpretar os atos de Duchamp como tentativas de impor um certo distanciamento estético a esses objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética: demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera. Até o familiar recipiente de porcelana pode ser percebido como “alvo e reluzente”, para usar a expressão de São Lucas no relato da transfiguração original. É *possível* entender Duchamp nesses termos, mas seu gesto não passaria então de um comentário asséptico sobre uma teoria pelo menos tão antiga quanto Santo Agostinho, e ela mesma, talvez, uma transposição estética do preceito essencialmente cristão de que o mais humilde de nós — especialmente o mais humilde, talvez — resplandece em graça divina. Mas reduzir os gestos de Duchamp a uma pregação performativa da estética democrata-cristã obscurece sua profunda originalidade filosófica, e de qualquer modo

essa interpretação não esclarece a questão de como tais objetos se tornam obras de arte, pois tudo o que mostraria é que eles contêm uma dimensão estética imprevista. Era preciso, portanto, uma nova abordagem, na qual os objetos transfigurados estivessem tão imersos na banalidade que seu potencial para a contemplação estética permaneceria inacessível ao escrutínio mesmo depois da metamorfose. Dessa forma, podia-se iniciar a discussão sobre o que os transformou em obras de arte sem introduzir qualquer tipo de consideração estética. Foi essa, a meu ver, a contribuição do artista pop Andy Warhol.

Lembro-me bem da euforia filosófica que subsistiu à repulsa estética provocada pela exposição de Warhol de 1964, no local em que então se situava a Stable Gallery, na Rua 74 Leste, onde foram empilhadas réplicas perfeitas de embalagens do sabão em pó Brillo, como se a galeria tivesse sido transformada num depósito de sobras de artigos de limpeza. (Havia também uma sala cheia de réplicas de caixas de cereais Kellogg's, que no entanto não atçaram tanto a imaginação quanto as carismáticas caixas de Brillo.) À parte alguns irrelevantes murmúrios de desaprovação, a *Brillo Box* foi prontamente aceita como arte. Mas a pergunta que mais incomodava era por que as caixas de Warhol *eram* obras de arte enquanto suas contrapartidas banais, guardadas nos depósitos de supermercados por toda a cristandade, não eram. Claro que havia diferenças óbvias: as caixas de Warhol eram de compensado e as outras de papelão. Mesmo que fosse o contrário a questão filosófica permaneceria inalterada, restando a opção de que diferenças materiais não seriam realmente necessárias para distinguir a obra de arte da coisa real. Aliás, Warhol exercitou essa opção com suas famosas latas de sopa Campbell's, simplesmente tiradas das prateleiras dos supermercados onde compramos nossas sopas. Mas mesmo que ele as tivesse laboriosamente modelado à mão, num invulgar exercício da arte da funilaria — latas confeccionadas manualmente com tanta perfeição que não se distinguiriam do artigo fabricado —, Warhol não as teria feito subir um único degrau na categoria de arte em que já se situavam. Pedro, João e Tiago viram com os próprios olhos Jesus transfigurado: “Sua face resplandecia como o Sol e suas vestes eram alvas como a luz”. É bem possível que a obra de arte é que resplandecesse, mas incandescência não podia ser a marca de diferença a que uma definição de arte aspirasse, salvo como metáfora: o que a

luminosidade pode muito bem ser no próprio Evangelho de São Mateus. Qualquer que fosse a diferença, ela não podia consistir no que a obra de arte e a indistinguível coisa real tivessem em comum — que poderia ser qualquer coisa material e acessível a observações comparativas imediatas. Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão Brillo, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte. Foi tal convicção que me levou ao método usado neste livro, no qual procuro encontrar essa esquiva definição.

Definir arte é uma tarefa tão esquiva que a quase cômica inaplicabilidade das definições filosóficas da arte à própria arte tem sido explicada, pelos poucos que perceberam nessa inaplicabilidade um *problema*, como resultado da indefinibilidade da arte. Tanto é assim que Wittgenstein eliminou o problema, embora o fizesse por razões demasiado complexas para discutir num prefácio. Mas as caixas de Warhol tornam problemática até mesmo essa suposta indefinibilidade: é que elas se assemelham tão perfeitamente a objetos que na opinião comum *não* são considerados obras de arte que, por ironia, acentuam a urgência de uma definição. Meu ponto de vista é que o inevitável vazio das definições de arte tradicionais provém do fato de que todas elas se basearam em aspectos que as caixas de Warhol tornaram irrelevantes para definições dessa natureza; quer dizer, as revoluções no mundo da arte deixaram as definições bem-intencionadas sem quaisquer recursos em face do arrojo das novas obras de arte. Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções; eu gostaria de crer que depois das caixas de Brillo as possibilidades para isso realmente se encerraram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim. A história da arte não foi *interrompida*, mas acabada, no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência, convertendo-se, de certo modo, em sua própria filosofia: um estado de coisas que Hegel previu em sua filosofia da história. O que estou querendo dizer é que, em certa medida, era preciso que o desenvolvimento interno do mundo da arte adquirisse solidez suficiente para que a própria filosofia da arte se tornasse uma possibilidade séria. De repente, na arte avançada das décadas de 60 e 70, arte e filosofia estavam prontas uma para a outra. De fato, repentinamente elas precisavam uma da outra para se diferenciarem.

Os problemas de que trata este livro se manifestam com maior nitidez no que se poderia chamar de pintura-e-escultura, e por isso muitos dos meus exemplos remetem a esse gênero de arte. Mas eles também podem surgir de modo transgenérico em todos os ramos da arte: literatura e arquitetura, música e dança. Portanto, de quando em quando uso exemplos tirados desses outros campos da arte. E importante assinalar que se qualquer das minhas idéias não se aplicar a todo o universo da arte considerarei esse fato como uma refutação, pois este livro pretende ser uma filosofia analítica da *arte*, ainda que também possa ser lido como uma reflexão filosófica sustentável sobre a pintura-e-escultura da época atual.

Minhas respostas filosóficas às caixas de Brillo foram publicadas em um artigo que escrevi em 1965 a pedido da American Philosophical Association. O título era “The Artworld” [O mundo da arte], e tive a mórbida satisfação de ver que ninguém o entendeu. Assim, o texto poderia ter ficado esquecido em um número atrasado do sepulcral *Journal of Philosophy*, caso não tivesse caído nas mãos de dois ousados filósofos, Richard Sclafani e George Dickie, que lhe deram certa notoriedade. Sou muito grato a ambos e a todos os que fundaram a chamada Teoria Institucional de Arte a partir de análises contidas em “The Artworld”, ainda que essa teoria seja totalmente alheia a tudo em que acredito: nem sempre nossos filhos saem como pretendíamos. Contudo, à clássica maneira edipiana, tenho de lutar contra minha progénie, pois não creio que a filosofia da arte deva render-se àquele que dizem que gerei.

Nova York e Brookhaven

AGRADECIMENTOS

Além de “The Artworld”, vários artigos meus anteciparam a forma de certos argumentos e análises contidos neste livro. Entre eles, menciono “Artworks and Real Things” [Obras de arte e coisas reais], *Theoria*, 29 (1973); “The Transfigurations of the Commonplace” [As transfigurações do lugar-comum] e “An Answer or Two for Sparshott” [Uma ou duas respostas para Sparshott], *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, de 1974 e 1976 respectivamente; e “Pictorial Representations and Works of Art” [Representações pictóricas e obras de arte], em C. F. Nodine e D. F. Fisher, orgs., *Perception and Pictorial Representation* [Percepção e representação pictórica] (Praeger, 1979). Agradeço aos editores e diretores dessas publicações pela permissão para incluir materiais, exemplos e em alguns casos passagens dessas reflexões anteriores.

E impossível agradecer a cada um dos artistas, historiadores da arte e filósofos com os quais aprendi coisas que provavelmente jamais teria descoberto sozinho. Gostaria de mencionar particularmente o falecido Rudolph Wittkower, cuja obra *Architectural Principles in the Age of Humanism* [Princípios arquitetônicos na era do humanismo] me abriu os olhos e me mostrou que era possível fazer filosofia sobre a arte. Rudy foi, além disso, um grande ser humano, um desses raros estudiosos que não se deixam infantilizar por sua vocação, uma

peessoa cuja vida foi um exemplo de virtudes morais. Devo-lhe mais do que a qualquer outro. Relaciono abaixo, sem uma ordem especial, aqueles cuja contribuição ao meu pensamento me vem à lembrança: os historiadores da arte Leo Steinberg, Meyer Schapiro, Albert Elsen, Otto Brendel, Howard Hibbard, Theodore Reff, Linda Nochlin e H. W. Janson; os artistas Arakawa, Madeleine Gins, Newton e Helen Harrison, André Racz, Joseph Beuys, Jeffrey Lohn, Pat Adams, Louis Finkelstein e Barbara Westman Danto; e os filósofos Richard Wollheim, Nelson Goodman, Stanley Cavell, Richard Kuhns, Hide Ishiguro, George Dickie, Josef Stern, Ted Cohen, David Carrier e Ti-Grace Atkinson.

O National Endowment for the Humanities possibilitou-me expor boa parte deste trabalho, quando ainda em elaboração, para alguns filósofos talentosos, durante um seminário de verão patrocinado por essa instituição na Universidade de Colúmbia, em 1976. Outras oportunidades me foram proporcionadas pela Universidade de Yale; pela Annenberg School da Universidade da Pensilvânia, durante cinco palestras organizadas por Barbara Herrnstein Smith — com quem aprendi muito sobre argumentação e discussão; e na qualidade de professor visitante na Universidade de Iowa, no âmbito do programa Ida Beam, onde passei uma semana a convite de Paul Hernadi e do Departamento de Literatura Comparada.

Joyce Backman, responsável pela editoração dos meus textos na Harvard University Press, entendeu bem a cadência do meu pensamento e do meu estilo de escrever, e me ajudou a torná-lo mais claro. Tenho certeza de que o livro seria ainda mais claro se eu tivesse seguido suas observações com maior frequência.

A última parte deste livro foi escrita no verão de 1978, após a morte de minha primeira mulher, Shirley Rovetch Danto. Somente um ano depois, quando descobri o quanto me emocionavam minhas interpretações dos retratos que alguns artistas fizeram de suas mulheres — Monet, Cézanne, Rembrandt —, é que me dei conta do significado que esses exemplos tinham para mim e percebi que tinha escrito uma espécie de memorial filosófico para ela e para nosso casamento.

A TRANSFIGURAÇÃO DO LUGAR-COMUM

1 OBRAS DE ARTE E MERAS COISAS REAIS

Consideremos um quadro certa vez descrito pelo espirituoso dinamarquês, Søren Kierkegaard. Era uma pintura dos hebreus atravessando o mar Vermelho. Olhando o quadro, víamos algo bem diferente do que se poderia esperar de uma pintura com tal tema se fosse pintada, suponhamos, por um artista como Poussin ou Altdorfer: agrupamentos de pessoas em diversas posturas de pânico, carregando os fardos de suas vidas transtornadas, e ao longe, perseguindo-a, soldados da cavalaria egípcia. Mas o que tínhamos diante de nós, ao contrário, era um quadrado de tinta vermelha, que o artista explicou dizendo que “os hebreus já haviam cruzado o mar Vermelho e os egípcios se afogaram”. Kierkegaard comenta que, no balanço final, sua vida se parecia com aquela pintura. Toda a sua inquietação espiritual, o pai amaldiçoando Deus no alto de uma colina, o rompimento com Regina Olsen, a busca interior do significado do cristianismo, o permanente conflito de uma alma atormentada, tudo acabou se fundindo, como nos ecos das cavernas de Marabar, “num estado de alma, numa cor única”.

Coloquemos agora ao lado da pintura descrita por Kierkegaard outra exatamente igual, só que desta vez realizada, hipoteticamente, por um retratista dinamarquês que, com imensa argúcia psicológica, produziu uma obra intitulada *O estado de espírito de Kierkegaard*. Seguindo o mesmo raciocínio, imaginemos então uma série de retângulos

vermelhos dispostos lado a lado. Além dos dois primeiros quadros, e tão idêntico a eles quanto eles entre si, vamos colocar *Praça Vermelha* (Red Square), uma agradável paisagem de Moscou. Nossa próxima obra é um exemplar minimalista da arte geométrica, *Quadrado vermelho* [Red Square],¹ que por coincidência tem [em inglês] o mesmo título da anterior. Em seguida vem *Nirvana*, uma pintura metafísica baseada no entendimento do artista de que as ordens do Nirvana e do Samsara são idênticas e de que o mundo do Samsara é credulamente chamado de Poeira Vermelha pelos que o menosprezam. Depois, uma natureza-morta intitulada *Toalha de mesa vermelha*, produzida por um ressentido admirador de Matisse; nesse caso, admitimos que a tinta tenha sido aplicada de modo mais tênue. Nosso próximo objeto não é propriamente uma obra de arte, mas uma simples tela preparada com uma base de zarcão, na qual Giorgione, se tivesse vivido o suficiente, teria pintado sua obra-prima não realizada, *Sacra conversazione*. Trata-se de uma superfície vermelha que, apesar de não ser uma obra de arte, não é desprovida de interesse para a história da arte, pois foi o próprio Giorgione quem a preparou. Por último, colocarei uma superfície pintada diretamente com zarcão, mas que não é uma base de tela: trata-se de um mero artefato, cujo interesse filosófico consiste tão-somente no fato de não ser uma obra de arte, e cuja única importância para a história da arte decorre da circunstância de que o estamos considerando; é apenas uma coisa, com tinta por cima.

Com esse último quadro minha exposição está completa. O catálogo, todo em cores, é um tanto monótono porque todas as ilustrações se parecem, embora sejam reproduções de obras ligadas aos mais diversos gêneros, como a pintura histórica, o retrato psicológico, a paisagem, a abstração geométrica, a arte religiosa e a natureza-morta. Constam também do catálogo ilustrações de um objeto proveniente do ateliê de Giorgione e de uma mera coisa, sem pretensão alguma ao elevado status de arte.

Um dos visitantes da exposição, um jovem artista mal-humorado e de idéias igualitárias, a quem chamarei de J, mostra-se indignado com o que considera a “injustiça hierárquica” de atribuir o status superior de

i. O jogo de palavras e a intenção do autor são óbvios, explorando duas acepções da palavra inglesa “square”, como “praça” e como “quadrado”. [n . t .]

obra de arte à maioria dos itens de minha exposição e de simultaneamente negá-lo a um objeto que em todos os detalhes visíveis se assemelha aos demais. Tomado por uma espécie de furor político, J produz um trabalho idêntico ao meu simples retângulo de tinta vermelha, e asseverando que sua pintura é uma obra de arte exige que eu a inclua na minha mostra, o que faço com prazer. Não é dos melhores trabalhos de J, mas o penduro na parede assim mesmo. Parece um tanto vazio, digo-lhe, como de fato é se comparado com a riqueza narrativa de *Os hebreus atravessando o mar Vermelho* ou com a esplêndida profundidade de *Nirvana*, para não mencionar *A legenda da Cruz*, de Piero della Francesca, ou *A tempestade*, de Giorgione. Epíteto igual poderia qualificar uma outra obra de J, que ele considera uma escultura e que consiste, se bem me lembro, em uma caixa feita em carpintaria comum, coberta por uma camada de tinta látex bege displacentemente aplicada com rolo. Mas sua pintura não tem o mesmo vazio daquele mero pedaço de tela pintado de vermelho, que não chega a ser tão vazio quanto uma página em branco — já que não fica evidente se a obra está à espera de uma inscrição —, pelo menos não da mesma forma como estaria uma parede da minha casa que eu tivesse resolvido pintar de vermelho. A escultura tampouco é vazia como um caixote do qual se removeu o conteúdo. Isso porque o termo “vazio” que usei para qualificar os trabalhos de J representa um juízo estético e uma apreciação crítica, e pressupõe que o objeto ao qual é aplicado já é uma obra de arte, por insondáveis que sejam as diferenças entre ele e meros objetos logicamente insuscetíveis de tais atribuições como uma classe. Seus trabalhos são vazios num sentido literal, assim como o são as demais obras da minha exposição. Mas não estou pensando em literalidade quando digo que, com efeito, os trabalhos de J carecem de riqueza.

Pergunto a J qual o título de sua nova obra e ele previsivelmente me diz que *Sem título* é tão bom quanto qualquer outro. Isso é mais um título genérico do que a simples afirmação de um fato, como às vezes acontece quando um artista descuida de batizar sua obra ou não sabemos que título ele deu ou teria dado. Observo que o mero objeto em cuja causa política J produziu seu trabalho também não tem título, mas apenas por força de uma classificação ontológica: meras coisas não têm direito a títulos. Um título é mais que um nome; geralmente

é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra. E até pode não ajudar muito, como no caso de um artista que perversamente dá o título *Anunciação* a uma pintura de maçãs. J não chega a ser tão extravagante: seu título é indicativo, pelo menos no sentido de que a coisa a que se aplica não foi feita para ser interpretada. Pergunto-lhe então sobre o que é seu trabalho e ele me diz, também previsivelmente, que é sobre nada. A resposta não é, por certo, uma descrição do conteúdo do trabalho (pelo menos não da mesma maneira como o capítulo 2 de *O ser e o nada*² é sobre o nada, sobre a falta). Se a questão é essa, também se poderia dizer que *Nirvana* é sobre nada no sentido de que seu assunto é o nada, é uma imagem do vazio. J salienta que seu trabalho é vazio de imagem, é menos um caso de mimese da vacuidade do que de vacuidade da mimese, e por isso, repete, é sobre nada. Argumento que aquela superfície vermelha em defesa da qual ele pintou *Sem título* tampouco trata de nada, mas isso porque é uma coisa, e as coisas, como classe, não têm um “sobre-o-quê”⁵ exatamente porque são coisas. *Sem título*, em contraposição, é uma obra de arte, e as obras de arte, conforme demonstra minha exposição, geralmente dizem respeito a algo. Portanto, a falta de conteúdo parece ser intencional no trabalho de J.

Por enquanto, só posso alegar que embora ele tenha produzido uma obra de arte (um tanto minimalista), indiscernível à inspeção direta de uma mera superfície pintada de vermelho, ainda assim não fez uma obra de arte a partir daquela mera superfície vermelha. Seu trabalho continua a ser o que sempre foi, um estranho à comunidade das obras de arte, ainda que essa comunidade contenha tantos membros indiscerníveis do trabalho dele. Portanto, o gesto de J foi simpático mas inócuo: incrementou minha pequena coleção de obras de arte, mas não rompeu as fronteiras que as separam do mundo das simples coisas. Isso deixa o artista tão perplexo quanto eu. Não é possível que

2. Jean-Paul Sartre, *O ser e o nada*, trad. Paulo Perdigão (Petrópolis: Vozes, 2005). [n.t.]

3. Km inglês, *abontness*, que no sentido usado neste livro significa “aquilo de que tala” ou “de que trata” a obra, a que diz respeito, “sobre o que” ela é (comunicação pessoal do autor com a tradutora). A tradução adotada, “sobre-o-quê”, procura manter coerência com a construção de conceitos por hifenização que o autor usa em outras situações no livro. (n.t.)

a explicação esteja apenas no fato de J ser um artista, já que nem tudo em que um artista põe a mão se torna arte. Basta pensar na tela preparada por Giorgione, supondo-se que o pigmento tenha sido mesmo aplicado por ele: uma cerca pintada por J é somente uma cerca pintada. Resta portanto uma única opção, da qual J agora se dá conta: *declarar* que aquela controvertida superfície vermelha é uma obra de arte. Por que não? Duchamp declarou que uma pá de neve era uma obra de arte e ela passou a ser; afirmou que um porta-garrafas era uma obra de arte e ele passou a ser reconhecido como tal. Admito que J tem o mesmo direito, e então ele proclama que a superfície vermelha é obra de arte e a faz cruzar triunfalmente a fronteira como se tivesse resgatado uma raridade. Agora tudo o que está na minha coleção é obra de arte, mas nada ficou esclarecido sobre o que foi alcançado. A natureza da fronteira é filosoficamente obscura, apesar do sucesso da investida de J.

Chama a atenção o fato de que um exemplo como o que acabei de construir, formado por contrapartes indiscerníveis entre si e que podem ter filiações ontológicas radicalmente distintas, possa ser construído em outras áreas da filosofia, quando não em todas. Na sequência, examinarei tanto o princípio que permite a construção desses exemplos quanto os exemplos reais que formularei. Neste momento, talvez caiba citar apenas uma construção análoga, até como medida profilática contra a suposição de que estamos lidando com estruturas peculiares à filosofia da arte. Apresento, portanto, um exemplo tirado da filosofia da ação, que cito não para sugerir que a filosofia da arte é subsidiária da filosofia da ação, mas para indicar que é possível distinguir estruturas semelhantes nesses dois campos, assim como, de fato, em todas as áreas da análise filosófica. Em escritos anteriores examinei as equivalências estruturais entre a teoria da ação e a teoria do conhecimento sem cair na tentação de proclamar uma identidade entre a cognição e a ação. Em todo caso, se me permitem citar a mim mesmo, eis um exemplo com o qual iniciei- *Analytical Philosophy of Action*:

Na faixa central de seis quadros exibidos na parede norte da capela da Arena de Pádua, Giotto narrou em seis episódios a fase missionária da vida de Cristo. Em cada painel, a figura dominante de Cristo aparece

com um braço levantado. Apesar da posição invariante do braço, cada cena mostra *com* esse gesto um tipo diferente de ação, e devemos interpretar cada ação a partir do contexto em que se realiza. Na discussão com os anciãos, o braço levantado é admoestatório, para não dizer dogmático; no banquete do casamento em Canaã, é o braço levantado do prestidigitador que transforma a água em vinho; no batismo, o braço é erguido em sinal de aceitação; o braço *dá uma ordem* a Lázaro; *abençoa* o povo no portão de Jerusalém; *expulsa* os vendilhões do templo. Como o braço levantado está invariavelmente presente, essas diferentes ações têm de ser explicadas pelas variações no contexto, e se é verdade que o contexto não determina sozinho as diferenças e que é preciso evocar as intenções e propósitos de Cristo, ainda assim não podemos superestimar o grau em que o contexto permeia as intenções.⁴

Ora, no campo da teoria da ação já se demonstrou a utilidade de indagar, à maneira de Wittgenstein, o *que* resta quando se subtrai do fato de que você levanta seu braço o fato de que seu braço se ergue. Estou convencido de que a resposta predileta de Wittgenstein para essa pergunta para-aritmética é “zero”, isto é, que meu ato de levantar o braço e o ato de meu braço erguer-se são idênticos. Como afirmou Gertrude E. M. Anscombe em *Intention* [1957], “Eu *faço* o que *acontece*”. A parte outras dificuldades, é difícil ver como essa resposta radical resiste ao exemplo acima citado, na medida em que o braço levantado não somente subdetermina as diferenças entre abençoar e admoestar, mas também entre um tipo qualquer de ação e um mero reflexo, um tique ou um espasmo, em que o braço se ergue sem ser levantado pelo dono, em contraste com uma ação básica da espécie que estou supondo ser a de Cristo naquelas representações. A diferença entre uma ação básica e um mero movimento corporal é comparável em muitos aspectos às diferenças entre uma obra de arte e uma simples coisa, e a pergunta subtracionista poderia ser equiparada com outra, em que a questão é saber o que resta quando se subtrai o quadrado vermelho de tela da obra intitulada *Quadrado vermelho*. Apesar da tentação de dizer, fazendo eco a Wittgenstein, que não resta nada, que esta última *é tão-somente*

4. Athur C. I)anto, *Analytical I'hilosophy <>f Action* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973), p. ixx.

aquele quadrado vermelho de tela, ou, de modo mais genérico e solene, que a obra de arte é apenas o material de que é feita, fica difícil entender como essa respeitável teoria pode sobreviver a um exemplo no qual um quadrado vermelho de tela subdetermina as diferenças entre *Os hebreus atravessando o mar Vermelho* e *O estado de espírito de Kierkegaard*, assim como as diferenças filosoficamente mais profundas entre ambos e aquele quadrado vermelho que não é uma obra de arte, mas uma simples coisa — pelo menos até J tê-lo redimido.

Os seguidores de Wittgenstein compreenderam que, no campo da ação, sempre restava algo. Isso deu origem a uma proposição segundo a qual uma ação é um movimento corporal mais x , o que, por analogia estrutural, originou a proposição de que uma obra de arte é um objeto corpóreo mais y . Em ambos os casos, o problema é resolver x e y de algum modo filosoficamente aceitável. Uma primeira solução wittgensteiniana foi a de afirmar que uma ação é um movimento corporal que segue uma regra. E claro que essa solução não resolveu o problema da distinção entre movimentos corporais suficientemente voluntários para permitir que os agentes em questão internalizem e sigam uma regra — como na comunicação por sinais, para citar um exemplo simples e convincente — e movimentos corporais que, embora indiferenciáveis dos primeiros, são involuntários, como os tiques e os espasmos. Admitindo-se que os últimos não se submetem a regras porque não são ações, segue-se que ser uma ação é uma condição necessária para que um movimento corporal seja incluído numa regra apropriada. Por conseguinte, a submissão a regra não pode explicar uma distinção que a própria regra pressupõe. Creio que subsistem perplexidades análogas na análoga teoria da arte segundo a qual um objeto material (ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do *mundo da arte* assim o considera. A teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a *Fonte* de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. A teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não.

O impacto wittgensteiniano na filosofia da ação foi claramente polêmico. Subsumindo as ações nos movimentos corporais, os

wittgensteinianos procuraram evitar as contaminações dualistas das teorias da ação tradicionais, segundo as quais um movimento corporal é uma ação quando tem alguma causa interior — o que quer dizer mental —, como uma volição ou um motivo, e é mero movimento físico quando lhe falta uma causa mental. Os wittgensteinianos, que desprezavam o Mundo Interior e associavam mentalismo com dualismo, preferiram se refugiar nas externalidades da vida institucional a admitir as comprometedoras internalidades da vida mental quando reconheceram que a identificação radical era problemática. Mas isso é assunto para outro livro. Aqui é suficiente assinalar que já predominaram teorias sobre a diferença entre obras de arte e meras coisas que parecem tão filosoficamente inaceitáveis quanto o mentalismo para os wittgensteinianos — teorias para as quais a própria teoria institucional, seja qual for a motivação dos seus seguidores, é um óbvio e implacável antídoto.

Uma dessas teorias, que menciono apenas por se encaixar perfeitamente nas teorias da ação que os wittgensteinianos rejeitavam, é a seguinte: uma obra de arte é um objeto apropriadamente chamado de expressão porque sua causa é um sentimento ou uma emoção particular de quem a realizou e que ela efetivamente *expressa*. Segundo essa concepção, uma ação e uma obra de arte se distinguem por suas respectivas ordens de causas mentais e, além disso, pela diferença entre corresponder a uma intenção e exprimir um sentimento. A teoria certamente terá dificuldades para diferenciar obras de arte do caso paradigmático de coisas que expressam sentimentos sem ser obras de arte — lágrimas, gritos, caretas, por exemplo. Se a simples ocorrência de um sentimento não permite discriminar entre obras de arte e soluções, compreende-se a importância de buscar uma marca externa. Mas, como demonstram nossos quadrados vermelhos, pode ser que tampouco haja uma marca externa. Já que as características diferenciadoras parecem não ser nem internas nem externas, é fácil simpatizar com a resposta inicial dos wittgensteinianos de que a arte talvez seja indefinível e admitir que (numa resposta posterior, mais ponderada) a definição deve ser procurada em fatores institucionais. De todo modo, porém, não estamos aptos a concluir que a indiscernibilidade não pode servir de base para uma boa teoria da arte — nem para uma boa teoria filosófica sobre qualquer outra matéria. Voltaremos a tratar

das conseqüências dessa idéia, que talvez tenha sido prematuramente enunciada aqui, à medida que nossa argumentação evoluir.

Consideremos agora um espécime um pouco mais precioso da obra de J: no ano passado, inspirado por algumas famosas teorias da arte propostas por Platão e Shakespeare, J mostrou um espelho numa exposição. O mundo da arte estava pronto para um acontecimento dessa ordem, de modo que não se chegou a questionar se o objeto era ou não uma obra de arte, embora não deixe de ter um interesse filosófico saber o que qualificava o espelho a ser reconhecido como tal. Surpreendentemente, apesar de ser uma metáfora natural para a teoria de que a arte é uma imitação, esse espelho contestava a teoria, porque não era, em si, imitação de nada. J fez questão de dizer, com sua habitual rispidez, que aquilo era só um espelho, um espelho *comum*. Ele poderia ter pendurado uma fileira de espelhos nas paredes da galeria e batizado a obra de *Galerie des glaces*, maliciosa imitação do célebre salão do Palácio de Versalhes. Mas apesar de ser uma imitação, no sentido de usar espelhos para imitar espelhos, o fato de os espelhos serem o tema e a obra parece ser uma questão acessória para o fato da imitação: por sinal, uma fileira de cabos de vassoura postos na vertical, a intervalos regulares, ao redor da sala bem poderia imitar — ou “espelhar” — o peristilo de Karnac: sem necessidade alguma de colunas. Nesse caso, uma coisa poderia ser uma imitação sem ser um espelho, ao contrário do trabalho de J, que é um espelho sem ser uma imitação. Portanto, as teorias que inspiraram J são negadas pelo trabalho que á princípio devia ilustrá-las.

Eu seria a última pessoa no mundo a recusar o título honroso de obra de arte ao *Espelho*, pois minha única preocupação é investigar como a obra adquiriu esse status. Uma coisa, porém, é evidente: embora um espelho possa ser uma obra de arte, o fato de que esse espelho em particular seja uma obra de arte tem muito pouco a ver com sua condição de espelho. A teoria de que “a arte é um espelho voltado para a natureza” é curiosamente irrelevante para determinar o status de obra de arte desse espelho, uma vez que a qualidade de espelho parece ter tão pouca relevância para sua condição. No lugar do espelho, J poderia ter mostrado uma cesta de pães apoiando-se na mesma teoria; o problema de saber por que essa particular cesta de pães é

uma obra de arte enquanto não o é a que está em cima de minha mesa equivale precisamente à questão de saber por que razão o espelho de J é uma obra de arte e o espelho na bolsa de Frayda Feldman — dona da galeria que teve a felicidade de expor os trabalhos do artista — não é. A riqueza do *Espelho* está em acreditarmos que a obra se relaciona com uma teoria que aparentemente não tem nada a ver com ela, e dessa forma o objeto não parece ser muito diferente das duas superfícies pintadas de vermelho que J conseguiu que fossem qualificadas como obras de arte.

Não estou tentando me justificar diante de J: apenas procuro entender onde está a lógica desses feitos. Seria cômico se J quisesse me fazer acreditar que uma cesta de pães é um espelho. Por que então ele conseguiu me fazer aceitar com tanta facilidade que um espelho é uma obra de arte? Afinal, que tipo de predicado é “uma obra de arte”? Talvez seja oportuno voltarmos a uma classe mais manejável de obras, as mesmas que a teoria de J evocou: coisas que são obras de arte porque são espelhos e não apesar de serem espelhos, como parece acontecer com os trabalhos de J. Pois essa mesma teoria sustenta que há uma distinção entre obras de arte e meras coisas, e assim talvez possa nos ajudar a entender a fronteira que nossos exemplos ultrapassam sem eliminar.

Exprimindo ou não com fidelidade as teorias que Platão e Shakespeare conceberam, o fato é que as vozes de Sócrates e Hamlet enunciaram a tese de que a arte é um espelho da realidade. Mas a partir dessa metáfora comum eles chegaram a avaliações conflitantes a respeito da condição cognitiva e, suponho, ontológica da arte. Certamente não é fácil dizer se Sócrates estava sendo irônico, como sempre, ao evocar os espelhos como um contra-exemplo astucioso para refutar uma teoria que os espelhos ilustram, pois ele devia saber tão bem quanto Shakespeare que as imagens no espelho de coisas reais não são, como tais, obras de arte. Creio que a tese de Sócrates era a de que a arte é uma imitação da realidade, e a imitação foi caracterizada meramente como aquilo que reproduz uma realidade preexistente. Se nada mais que isso fosse exigido para definir uma obra de arte, não haveria critério algum para diferenciar imagens refletidas no espelho, que na opi-

nião geral nem sempre são obras de arte, de exemplos mais rotineiros de mimese. Portanto, é preciso buscar uma outra condição. Na melhor das hipóteses, teríamos uma condição necessária à condição de arte. Sócrates talvez estivesse sugerindo que se a mimese perfeita era afinal o grande objetivo dos artistas, como parecia estar ocorrendo no mundo da arte do seu tempo e, na opinião dele, de maneira cada vez mais perigosa, então, se era só isso que se almejava — fazer uma cópia exata —, seria bem mais fácil obtê-la não pelos métodos usuais da educação artística, mas pelo simples estratagema de colocar um espelho voltado para o mundo: “Em breve criarás o Sol e os astros, e a Terra e a ti mesmo, e os outros animais e plantas, e todas as demais coisas das quais acabamos de falar, no espelho”.⁵ Tentativa semelhante foi a que levou Diógenes a propor o exemplo de uma galinha depenada para invalidar uma definição do homem como um bípede sem penas, e que, num ato de crítica de arte, antecipou o gesto análogo de Picasso de colar o rótulo de uma garrafa de Suze no desenho de uma garrafa, insinuando que não havia muito sentido em buscar uma similitude com a realidade mediante árduos exercícios acadêmicos, quando bastava anexar fragmentos da realidade e incorporá-los às obras para obter o que os melhores artistas acadêmicos somente podiam aspirar. Quem precisa, e qual o sentido e a finalidade de ter cópias exatas de uma realidade que já temos diante de nós? Quem precisa de imagens isoladas do Sol, das estrelas e de tudo o mais, se podemos ver todas essas coisas e se tudo que aparece refletido num espelho pode ser visto no mundo sem ele? Qual a finalidade de destacar aparências do mundo e mostrá-las refletidas numa superfície? Isso escapava à compreensão de Sócrates. E se tudo o que a mimese fazia era uma inútil reprodução de aparências, a perplexidade de Sócrates quanto à condição da arte assim caracterizada justificava-se perfeitamente.

Mas até os espelhos, seja qual for a relação que mantenham com as mimeses como classe, contêm extraordinárias propriedades cognitivas às quais Sócrates foi estranhamente insensível, uma vez que há coisas que podemos ver nos espelhos mas que não podemos ver sem eles, notadamente nós mesmos. Fixando-se nessa assimetria dos reflexos no espelho, Hamlet usou a metáfora de modo muito mais

5 - Platão, *A república*, x. [n.t.]

profundo: os espelhos e, por extensão, as obras de arte, em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles, são instrumentos de autoconhecimento. Isso envolve uma complexa epistemologia na qual vale a pena nos determos por um momento.

Para começar, consideremos Narciso, que Leon Battista Alberti acreditava, não se sabe bem em que bases, ter sido o iniciador da representação artística, segundo os antigos. Se isso for verdade, Sócrates traduziu as idéias do seu tempo. Embora seja verdade que Narciso se enamorou de si próprio, ele não sabia de início que estava apaixonado por si mesmo. O objeto inicial de sua paixão foi sua própria imagem, devolvida a ele pela superfície serena de uma fonte cristalina — um espelho natural —, que Narciso a princípio acreditou ser um jovem maravilhoso e encantador que o mirava desde as profundezas. Seria fascinante especular como Narciso deduziu que era sua própria imagem, ele mesmo portanto, que lhe parecia tão obsessivamente sedutora: afinal de contas, ele poderia ter interpretado o mundo do espelho como uma realidade alternativa impenetrável, à qual *somente* se tem acesso pela visão (como o mundo dos filmes de cinema), e assim poderia ter explicado a não-consumação do amor, causa de sua morte, por outra coisa que não as nossas limitações anatômicas. Apesar disso, Narciso morreu de autoconhecimento, exatamente como previra Tirésias, numa lição prática do suicídio epistemológico que deveria ser levada a sério por aqueles que pensam que a famosa máxima cognitiva de Sócrates, “conhece-te a ti mesmo”, pode ser seguida impunemente. Sócrates teria afastado com desdém essa hipótese, dizendo que ela não seria mais que um exemplo de paixão cega pelas aparências, a mesma que sua aversão pelos reflexos no espelho — e pela mimese em geral — pretendia repudiar: a autocatexia de Narciso seria uma lição prática dessa paixão (embora seja curioso que ele não se enamorasse pelo som de sua voz, a patética obsessão de Eco).

Contudo, essa interpretação talvez seja fruto de um entendimento superficial da estrutura do autoconhecimento, se for lícito aplicar certa análise dessa estrutura derivada das teorias de Sartre sobre o assunto. Sartre distingue o conhecimento imediato e direto que temos (ou que filosoficamente alegamos ter) de nossos próprios estados de consciência do conhecimento que temos dos objetos, dos quais podemos estar conscientes sem que estes sejam estados da consciência: podemos estar

conscientes deles como objetos, como coisas do nosso mundo, sem termos consciência de nós mesmos como um objeto ou, em consequência, como uma coisa no mundo. Uma consciência que está consciente de si mesma (e para Sartre não há outro tipo de consciência) é o que ele designa como um *para-si* (*pour-soi*), uma entidade imediatamente consciente de si mesma como um *self*, um *eu*, e imediatamente consciente de que não é um dos objetos dos quais tem consciência. Não há nada na estrutura interna do ser para-si, assim compreendido, que o leve a conceber a si mesmo como um objeto, uma vez que ele pertence a uma ordem ontológica radicalmente distinta da ordem dos meros objetos. Até aqui, o *pour-soi* se assemelha àquilo que Berkeley define como *espírito* e os objetos, respectivamente às *coisas*. Assim, é com inusitada surpresa metafísica que vemos a possibilidade de que o *pour-soi* compreenda que tem um outro modo de ser, que *ele* é um objeto para outros, tem uma existência para *para-o-outro* (*pour-autrui*) e dessa forma participa do modo degradado de ser das coisas de que sempre se distinguiu: ele reconhece possuir, por assim dizer, um lado exterior e um lado interior, enquanto a experiência de si como *pour-soi* não o teria levado a nenhuma das duas conclusões — seria metafisicamente sem lados.

Sartre ilustra brilhantemente essa teoria com o exemplo de um *voyeur* que inicialmente é apenas um olhar fixo deleitando-se com visões proibidas pelo buraco da fechadura, até que de repente ouve passos se aproximando e percebe que ele mesmo está sendo visto, que possui uma identidade exterior, de *voyeur*, aos olhos do outro. Considerações morais à parte, a estrutura filosófica da descoberta é muito forte: tomo conhecimento ao mesmo tempo de que sou um objeto e de que um outro é um sujeito — noto que *aqueles* olhos não são apenas dois bonitos pontos coloridos, mas estão *olhando* para *mim*, e descubro que tenho um lado exterior logicamente inseparável da descoberta de que os outros têm um lado interior. Esse é um reconhecimento muito complexo, principalmente, suponho, na situação de Narciso que, pela primeira vez vê, no espelho das águas do Téspia, o que os outros viam, seu próprio rosto e sua própria forma, e conclui então que estava apaixonado pelo que tinha visto. Já que o olhar em que ele fora aprisionado como objeto era o seu próprio olhar, devolvido a ele pela mediação de uma superfície refletora, Narciso tornou-se servo e senhor numa só pessoa e sem dúvida morreu daquilo que Sartre diz

ser uma “paixão inútil”, que é tornar-se uma coisa autoconsciente, cujo exterior e cujo interior são um só.

Hamlet certamente deve ter em mente a função do espelho como um modo de autoconhecimento quando, por meio da *Morte de Gonzaga*, busca surpreender a consciência do rei. As constatações que Cláudio faz são muito mais complexas que as de Narciso, já que o rei é provavelmente a única pessoa da platéia que compreende que a peça é um espelho e reproduz fatos históricos específicos que ele mesmo protagonizou. Assim, ele sabe que seus atos são objetos na consciência do outro — Hamlet —, e no momento culminante percebe que Hamlet sabe que Cláudio sabe que Hamlet sabe das torpes verdades. Esse é um magnífico exemplo de consciências capturadas na mesma armadilha, mas por isso mesmo é difícil generalizá-lo numa boa teoria, mesmo sobre arte mimética. A idéia de Hamlet de fazer de uma peça de teatro um espelho é adequada ao contexto, porque ele tem a intenção de mostrar ao rei um reflexo da sua própria estatura moral. Mas para o rei a peça parece ser bem diferente daquela que o resto da platéia compreende; os outros espectadores talvez a vissem como uma imitação de uma ação, se tivessem lido Aristóteles, ou como uma alusão genérica à volubilidade da afeição das mulheres e aos meandros da usurpação política, ou, ainda, como um mero entretenimento palaciano. Qualquer pessoa pode se ver refletida numa obra de arte e descobrir algo sobre si mesma, mas somente num sentido muito geral se poderia ver naquele arcaico torso de Apoio que inspirou a Rilke versos esplêndidos uma imagem de espelho do poeta que resolveu mudar sua vida por causa dele; creio que o poeta viu sua fragilidade refletida na força da estátua: “da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”.⁶ Uma mulher libertina poderia ver sua degradação numa pintura da Virgem Maria. Ainda assim, não há necessidade da arte para esse tipo de autoconsciência, como demonstram as análises de Sartre. Questão superficial ou não, é à função replicadora dos espelhos, doravante das obras de arte, como imitações que devemos voltar. Platão teria de fazer um enorme ajustamento metafísico para acomodar o que aparentamos ser na estrutura do que somos, e não

6. Km alemão no original: “pois nela não há lugar / que não te mire” (“O torso arcaico de de Apoio”). [n.t.]

obstante é extraordinário que tanto Platão quanto Shakespeare (em sua declaração final) tenham posto a arte, as aparências, os reflexos no espelho e os sonhos na classe ontológica mais baixa: “um cortejo incorpóreo desvanecido”.“

Platão não disse propriamente que a arte era mimese, mas que a arte mimética era perniciosa, embora o fizesse de uma forma difícil de entender sem que sejam compreendidas ao mesmo tempo as complexas estruturas metafísicas que formam o núcleo da teoria platônica. Para começar, esse tipo de arte situa-se numa desprezível distância da realidade, isto é, da realidade daquilo que Platão denominou como *formas*. Só as formas são verdadeiramente reais, por serem imunes a mudanças: as *coisas* podem aparecer e desaparecer, mas as *formas* que essas coisas exemplificam não aparecem e desaparecem — elas ganham ou perdem exemplificações, é claro, mas em si mesmas existem independentemente delas. Assim, deve-se distinguir a forma da Cama das camas feitas pelos carpinteiros e que participam dessa forma comum: as camas específicas devem sua propriedade geral de Cama a tal participação, e são menos reais do que as formas que exemplificam. As imitações de camas nem sequer exemplificam a propriedade geral de Cama; elas apenas parecem fazê-lo, como aparências de aparências, e estão a uma distância de dois graus da realidade. Por isso, apenas têm direito ao status ontológico mais baixo. Dado que as produções dos artistas seduzem as almas dos amantes da arte com o que são, pouco mais que sombras de sombras, desviam nossa atenção não só do mundo das coisas comuns, mas também do domínio mais profundo das formas por meio das quais o mundo das coisas comuns se torna inteligível. Como a filosofia tem justamente o objetivo de chamar a atenção para essa realidade superior e a arte tem como consequência distanciar-nos dela, arte e filosofia são antitéticas. Essa é uma segunda razão de acusação contra a arte, tendo em vista a importância moral e intelectual que a filosofia tem para Platão. Por fim, falando como um terapeuta precoce e um verdadeiro filistino, Platão insinua que a arte mimética é uma espécie de perversão — uma atividade substituta, defletida, compensatória, a que se dedicam, como

7. Shakespeare, *A tempestade*, ato iv, cena 1. [n.i.]

último recurso, aqueles que são impotentes para *ser* o que meramente imitam. E quem — pergunta Platão — preferiria a aparência da coisa à coisa mesma? Quem se disporia a pintar uma pessoa que se pode ter, por assim dizer, em carne e osso? Quem preferiria fingir que é uma coisa a ser essa coisa? Quem pode, *faz* — talvez seja esse o sentido das perguntas de Platão; quem não pode, *imita*.

Toda a história da arte posterior pode ser lida como uma resposta a essa tripla acusação; pode-se imaginar que os artistas se empenharam numa espécie de promoção ontológica, no sentido de superar a distância entre a arte e a realidade e assim galgar uma posição na escala do ser. O artista norte-americano Robert Rauschenberg declarou certa vez: “A pintura diz respeito tanto à arte quanto à vida (eu procuro trabalhar no vão entre elas)”. Não terá sido por acaso que em certa ocasião Rauschenberg expôs uma cama, como se a arte, assim como a filosofia, de acordo com [Alfred North] Whitehead, não fosse mais que um conjunto de notas de rodapé às idéias de Platão. A cama não era para dormir, com certeza, pois estava colocada em pé, presa à parede, e besuntada de tinta. Mais ou menos na mesma época, Claes Oldenburg mostrou numa exposição um objeto mais parecido com o que um carpinteiro poderia ter construído: uma horrenda cama de plástico em que teria sido um suplício dormir, mas nada mal para um artista se o desnível entre este e o carpinteiro for mesmo tão grande quanto Platão supunha. Ao nosso artista J só restaria a alternativa de terminar o que começou e expor sua cama como obra de arte, sem ter de lambuzá-la com aquele rastro de tinta que Rauschenberg supersticiosamente derramou sobre a dele, talvez para deixar claro que se tratava de uma obra de arte. J alega que sua cama não imita coisa alguma: é só uma cama. Não há dúvida de que foi feita por um carpinteiro, mas se este fez a cama, J fez a obra de arte. Considerando que outras camas exatamente iguais à dele são camas e não obras de arte, ser colocado lado a lado com um carpinteiro não chega a ser um êxito filosófico, por mais sucesso que a *Cama* de J tenha alcançado como obra de arte.

Talvez seja o caso de repensarmos a história da arte: se ainda *existe* uma lacuna, e se, além do mais, a tentativa de estreitá-la à maneira de J simplesmente abre um novo hiato entre as suas obras de arte e as coisas reais que lhes são perfeitamente semelhantes, a

lacuna pode ser mais interessante do que o que se passa de um lado e do outro. Suponhamos que se examine o hiato entre as imitações e a realidade para determinar de que tipo de hiato se trata, e depois se procure descobrir o que ele tem de comum com a lacuna entre a arte e a vida que os artistas contemporâneos parecem tão empenhados em explorar — é bem possível que o resultado seja uma compreensão melhor da arte e da vida *simultaneamente*. Voltemos então à consideração mais elementar da arte como imitação, como duplicação de uma realidade ulterior que está para esta tal como uma imagem de espelho está para a coisa refletida, abstraindo-se as complicações shakespearianas relacionadas à consciência e as reflexões platônicas acerca da metafísica. O que me leva a investigar essa antiga teoria é que o hiato entre imitação e realidade pode ser uma forma bem mais inteligível de estimar o hiato entre arte e vida. A estratégia será excelente se nos levar a descobrir que ambos exemplificam o mesmo tipo de hiato.

^w
E um fato reconhecido que a semelhança ou mesmo a similitude perfeita entre pares de coisas não faz de uma a imitação da outra. Uma das exigências de minha exposição de superfícies vermelhas, decorrente da lógica mesma do princípio que deviam exemplificar, era que todos os itens se assemelhassem uns aos outros. Mas cada um era independente dos demais, como se nota em minha descrição, e nenhum imita qualquer outro (embora eu pudesse acrescentar uma pintura do mero quadrado vermelho, exatamente igual ao seu tema, que o imitasse perfeitamente, ou adicionar ao exemplo original algumas cópias de obras de arte reconhecidas). Da mesma maneira, a cama de J se parece com uma cama qualquer, mas não imita nenhuma. O artista explica pacientemente que de fato é apenas uma cama, não a imitação de uma cama, como a que Van Gogh pintou em uma das paisagens de seu quarto. As imitações contrastam com a realidade, mas não posso usar na análise da imitação um dos termos que pretendo esclarecer. Dizer “isto não é real” certamente contribui para o prazer das pessoas com as representações imitativas, de acordo com um admirável estudo de psicologia escrito por Aristóteles. “A visão de determinadas coisas nos causa angústia”, escreve Aristóteles na *Poética*, “mas apreciamos

olhar suas imitações mais perfeitas, sejam as formas de animais que desprezamos muito, sejam cadáveres”.

Esse tipo de prazer pressupõe o conhecimento de que seu objeto é uma imitação, ou, correlativamente, o conhecimento de que não é real. Há portanto uma dimensão cognitiva nessa forma de prazer, assim como em muitos outros prazeres, inclusive os mais intensos. A crença de que estamos fazendo sexo com o parceiro certo, ou pelo menos com o tipo certo de parceiro, certamente faz parte do prazer sexual, mas não é claro se o prazer resistiria ao reconhecimento de que essas crenças tácitas são, na verdade, falsas. Analogamente, suponho que o prazer de comer determinadas coisas pressupõe algumas crenças, como a de que elas são o que pensamos estar comendo. Mas a comida pode se tornar um punhado de cinzas quando se descobre que isso não é verdade — que é carne de porco, para um judeu ortodoxo, ou carne de vaca, para um hindu praticante, ou carne humana, para a maioria de nós (por mais que o sabor nos agrade). Não é preciso sentir a diferença para haver uma diferença, pois o prazer de comer é geralmente mais complexo, pelo menos entre os seres humanos, do que o prazer de sentir o gosto. Conforme observou [Nelson] Goodman a respeito de um exemplo análogo, saber que algo é diferente pode fazer diferença para o gosto que sentimos. Se não o fizer, é que a diferença de gostos talvez não seja uma coisa que preocupe o bastante para que as respectivas crenças sejam um requisito do prazer.

E evidente que carne de vaca não é carne de porco de imitação — assim como os homens não são mulheres de imitação, para retomar o exemplo sexual segundo o qual pensamos estar envolvidos com um tipo de parceiro quando na realidade é outro completamente diferente. Aí as crenças é que são falsas, pois tomamos uma coisa por outra. Não sei muito bem se o que distingue a imitação da realidade é da mesma ordem daquilo que diferencia o homem da mulher ou a carne de porco da carne de vaca, em parte porque não tenho certeza sobre que espécie de propriedade diferenciadora é a *realidade em si*. Mas é surpreendente que a fonte de prazer, no caso das imitações, tenha de ser compreendida como não real, seja o que isso for, e que se parta do pressuposto de que o conceito é acessível a qualquer um que experiente essa categoria de prazer. E possível que as crianças sintam menos prazer que os adultos com as imitações, porque ainda não de-

envolveram um senso de realidade — ou não dominaram o conceito de realidade. E se as imitações lhes proporcionam realmente prazer, não é por serem imitações, como supõe a observação de Aristóteles. Você pode dar uma imensa alegria a uma pessoa crédula imitando o filho que ela perdeu há anos, fingindo ser esse filho — mas a alegria da pessoa dificilmente sobreviverá à descoberta de que você é um filho de imitação. O prazer de um pai ou de uma mãe é exatamente o inverso do prazer descrito por Aristóteles, que exige saber que é uma imitação e para o qual o fato de ser uma imitação faz parte da explicação do prazer usufruído. Assim, uma pessoa pode se comprazer com o que julga ser uma imitação do seu filho, mas esse prazer se modificará profundamente se ela descobrir — ou “reconhecer”, como diria Aristóteles — que o que pensava ser uma imitação era afinal de contas seu filho verdadeiro. O prazer que sentimos com as imitações pertence, portanto, à mesma ordem da satisfação que as fantasias nos proporcionam quando sabemos que se trata de uma fantasia e que não estamos sendo induzidos a crer que seja uma coisa real. As pessoas fantasiosas às vezes se sentem perseguidas pela culpa, achando que se suas fantasias são mórbidas ou sádicas *elas* também o são, quando na verdade a maioria se sentiria horrorizada se estivesse diante das realidades que correspondem a seus devaneios, assim como nos sentimos diante do que Aristóteles chama de animais que mais desprezamos, e cujas efígies quanto mais perfeitas mais apreciamos ver. Não há aqui nenhuma inferência de que “no fundo” amamos esses animais. É evidente que parte do prazer se deve ao conhecimento de que *aquilo não está realmente acontecendo*, e não a um aprendizado decorrente da imitação, como Aristóteles acrescenta, parecendo dar uma explicação mas na verdade mudando de assunto.

Esse tipo de prazer, portanto, só está ao alcance dos que têm um conceito de realidade oposto ao de fantasia — ou de imitação — e daqueles que compreendem que o prazer seria muito diferente se tentassem concretizar suas fantasias. Ou, se não houver diferença nos prazeres, o primeiro não pode ser explicado como fruto das fantasias, porque a diferença entre fantasia e fato evidentemente não tem a menor importância no plano hedonista: é uma fantasia que causa o prazer, mas não por ser uma fantasia. Assim, tanto o conhecimento sobre a explicação do prazer quanto o da origem do prazer devem

ser igualmente pressupostos. E nada disso é possível se a noção de diferença entre realidade e fantasia — ou imitação — ainda não se formou, como na criança, ou é inoperante, como no louco, de acordo com o princípio de Platão de que o louco vive como reais os prazeres com que a maioria de nós apenas sonha. Essa falsa crença é muito diferente de pensar que a carne é de vaca quando ela é de porco. Aprender a distinguir entre aparência e realidade é uma experiência de outra ordem, um pouco mais filosófica do que a de aprender a distinguir entre carne de porco e carne de vaca ou entre homem e mulher, e somos obrigados a fazer um esforço para esclarecer as coisas, tanto mais que distinguir entre aparência e realidade tem muito a ver com aprender a diferença entre uma obra de arte e um objeto real. Mas o apreciador da arte não é como o homem da caverna de Platão, que não consegue distinguir a diferença entre realidade e aparência: o prazer do apreciador da arte baseia-se exatamente numa diferença que ele deve ser capaz de estabelecer logicamente.

Voltemos a Narciso, que se enamora do que acredita ver na água: um belo rapaz. Naquele momento, Narciso poderia estar convencido da existência de duas categorias de rapazes: os que vivem na água e os que, como ele, vivem no ar. Com base nessa crença, ele poderia ter imaginado toda uma complexa antropologia dos habitantes da água e descoberto, depois de longa observação, que eles têm formas e modos de ser notavelmente correspondentes aos nossos, embora sejam estranhamente anisotrópicos e insuscetíveis a ferimentos: lanças que lhes atravessam os corpos não produzem sangue. E esses seres lhe parecem irritantemente inacessíveis. Como quer que Narciso tenha chegado à noção de reflexo, ela é imensamente simplificadora da antropologia, da fisiologia e da hidrologia, com pequeno prejuízo para a óptica. Os rapazes-de-reflexo,⁸ supõe Narciso, não são verdadeiros rapazes, mas simulacros, e assim ele descobre espontaneamente um predicado (“-de-reflexo”) que, quando ligado a um sujeito, não produz as inferências que os predicados normalmente ligados aos sujeitos produzem — rapazes gordos são rapazes, rapazes esguios são rapazes,

8. No original, *reflection-boys*. [nvi.]

mas rapazes-de-reflexo não são rapazes. Como o mundo está cheio dessas classes de correspondências, mais cedo ou mais tarde todos nós acabamos dominando um certo número desses predicados. Assim, um menino conta para sua mãe que havia um gato no quarto dele à noite, e que o gato queria comê-lo. A mãe, por incrível que pareça, dada sua atitude habitualmente protetora, não sai à caça do gato, mas explica ao menino o conceito de sonho: um gato-de-sonho não é um gato.

É difícil não admirar o imenso esforço teórico investido na criação de tais predicados. Alguns povos tribais crêem que as experiências vividas nos sonhos realmente acontecem e descartam as evidentes incoerências da seguinte maneira: durante o sono a pessoa deixa seu corpo por algum tempo e vai ocupar um outro, e é nesse corpo que ela passa, *realmente*, pelas experiências que *nós* dizemos não ter sido vividas, mas sonhadas. As distorções que geralmente consideramos típicas dos sonhos são explicadas — felizmente — pela dificuldade de trocar de corpo. Digo “felizmente” porque a alternativa seria imputar as distorções ao *mundo* e crer que a realidade é muito mais intrincada do que nos faz supor a vida em nossos corpos enfadonhos, uma realidade cheia de metamorfoses e transmutações alucinadas, em que tudo o que meramente desejamos pode ser realizado de verdade. Explicando as distorções da fantasia como fazem, essas tribos têm melhores chances de esboçar uma ciência plausível do que se tivessem de integrar o que sonham com o que observam cotidianamente: quase não há leis da natureza para eles. Quando dizemos “é um sonho”, “é um reflexo”, “é um eco”, introduzimos um amortecedor de choques no sistema de crenças que define o mundo de modo conservador, já que expulsa para um espaço ontologicamente diferente entidades que, se fossem aceitas no mundo, complicariam demais o sistema. De fato, mesmo quando dominamos tais conceitos nem sempre é fácil aplicá-los em certas figurações, sobretudo quando são tão semelhantes às suas contrapartes reais que nenhum aspecto interno a elas nos permitiria classificá-las corretamente.

Tal é o caso daqueles pobres viajantes a quem a mágica de Próspero convenceu de que seu navio estava pegando fogo e havia uma tempestade no mar: afinal, esses desastres acontecem e seria quase loucura sugerir, no meio do tumulto, que tudo era uma alucinação. De fato, quando Próspero proclama ter criado a tempestade com sua mágica

era mais plausível considerar a *ele* como louco. A função epistêmica da insípida alegoria do quarto ato de *A tempestade* é justamente provar para Ferdinando que ele, Próspero, possuía realmente tais poderes: “Preciso / mostrar a esse jovem casal / algumas bobagens de minha arte”.⁹ Pois de que outra maneira iriam acreditar nele sem sacrificar a confiança própria para distinguir o real da fantasia? O naufrágio, portanto, não tem mais peso ontológico do que “a trama vã dessa visão”,¹⁰ de modo que é preciso rever todas as certezas baseadas na aparência dessa realidade e resgatar a verdadeira história dos últimos acontecimentos da história contrafactual construída a partir da ilusão. Imaginem como seria difícil explicar que o navio foi encontrado intacto se as pessoas continuassem a crer na realidade do incêndio em alto-mar e no naufrágio. Embora o exemplo se complique com a introdução do conceito de magia — que é quase da mesma ordem lógica de “sonho” e “reflexo” —, a questão tem tamanho peso que está na origem de toda a problemática do ceticismo na filosofia. Os predicados que nos preocupam e que pressupõem a idéia de que a coisa a que se referem é uma *falsa* coisa — no sentido de que um falso amigo não é um amigo, ou que uma falsa gravidez não é uma gravidez — possibilitam interpretar um falso *x* como um *x*, já que, visto do exterior, um falso *x* é suficientemente parecido com um *x* para ser aceito como um *x*, do mesmo modo que Descartes supunha que poderíamos aceitar o mundo de sonho como o mundo real. Se uma imitação de *x* também é um falso *x*, a arte mimética, para um espírito desconfiado como Platão, oferecia uma permanente possibilidade de ilusão. E claro que as crenças sobre falsas coisas não são necessariamente falsas crenças, e cabe notar (pois esta é uma ambigüidade que voltarei a examinar mais adiante) que uma falsa crença é uma crença da mesma forma que uma falsa proposição é uma proposição. Deixando de lado a discussão sobre a ilusão, esse estigma de falsidade descritiva deve ter preocupado Platão em relação às obras de arte miméticas, embora não lhe tivesse ocorrido que o conceito de obra de arte tem a mesma função de expulsar da realidade os objetos aos quais é aplicado, independentemente de que o objeto em questão venha a ser, ademais, uma imitação. E como se

9. Shakespeare, *A tempestade*, ato IV, cena 1. [n.i.]

10. Id., *ibid.* JN.1.j

não tivesse ocorrido a Platão que existem outros modos, além das imitações, de desqualificar as coisas como irreais.

Consideremos a função de uma expressão como “foi sem querer” aplicada a uma ação. Ela serve justamente para tirar a ação do contexto de avaliações e reações a que uma ação aparentemente similar estaria sujeita se tivesse sido feita “de propósito”. O mesmo raciocínio vale para expressões como “foi só uma brincadeira”, ou “foi só um jogo”, “eu só estava brincando”, ou, enfim, “é uma obra de arte”. Mas o que dizer então da cama de J, que, sendo uma obra de arte, é exatamente igual a uma cama comum porque de fato é uma cama comum? “Experimentem”, diz-nos J, “deitem na cama”, “não tem nada demais nisso” etc. Cautelosamente aceitamos o convite; cautelosamente porque sabemos o que fazer com as camas mas ficamos tremendamente inseguros quando se trata do que fazer com obras de arte que por acaso são camas. Diante de uma cama comum, frases animadoras como essas nos pareceriam enigmáticas. Seja como for, as relações conceituais entre os jogos, as mágicas, os sonhos e a arte são muito estreitas: todos se desprendem do mundo e mantêm com ele a mesma distância que estamos tentando analisar. E verdade que com essa definição somente completamos uma parte do caminho necessário ao entendimento da imitação, pois além de ser uma falsa coisa a imitação tem a função mais importante de *representar* as coisas reais. Mas o próprio conceito de representação contém uma ambigüidade que convém examinar antes de prosseguirmos.

Os dois sentidos de representação que desejo particularmente diferenciar surgem na discussão de Nietzsche sobre a origem da tragédia, que ele associou aos rituais dionisíacos. Pode-se admitir que a identificação de algo como de caráter religioso o exclui pelo menos da órbita das realidades corriqueiras — a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. De forma correspondente, há um paralelo lógico a ser estabelecido entre as fronteiras de certos recintos sagrados (como a gruta de Dioniso) e o recinto onde os acontecimentos são oficialmente classificados como arte. Mais adiante tratarei diretamente do problema dos paralelos lógicos; por ora, vamos nos concentrar na teoria de Nietzsche. Cabe lembrar

primeiramente que os rituais dionisíacos eram celebrações orgiásticas, em que os participantes buscavam alcançar, mediante embriaguez e práticas sexuais, um estado de frenesi geralmente associado a Dioniso. “Em quase todos os lugares”, escreve Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, “o ponto central desses festivais era uma imoderada licenciosidade sexual [...], a total liberação dos mais horrendos instintos primitivos, inclusive aquela medonha combinação de sensualidade e crueldade que sempre me pareceu ser a verdadeira *poção das bruxas*”. A idéia, em resumo, era entorpecer as faculdades racionais e as inibições morais para demolir as barreiras do ego até que, no clímax, o próprio deus se fazia presente para os participantes. Havia a crença de que em todas as ocasiões o deus se fazia literalmente presente, e este é o primeiro sentido da representação: uma (re)apresentação. Mas com o correr do tempo, esse ritual foi substituído por sua reprodução simbólica na forma do teatro trágico. Os participantes, que depois se transformaram no coro, não se entregavam mais aos rituais, mas os imitavam dançando, numa espécie de balé. Assim como antes, no momento culminante do ritual Dioniso aparecia, mas não literalmente e sim por intermédio de alguém que o representava. Nietzsche pensava que o herói trágico era uma evolução dessa remota epifania por delegação — e este é o segundo sentido da representação: algo que está no lugar de outra coisa, assim como nossos representantes no Congresso são nossos delegados.

Há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupai de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de platéia de uma pessoa que meramente imita esse deus. Mas estou menos interessado nos aspectos históricos ou religiosos e psicológicos do que nos conceituais, e o que me chama a atenção é que os dois sentidos da representação correspondem muito de perto aos dois sentidos da palavra *appearance*, como aparição/aparência. No primeiro sentido a coisa em si aparece, quando dizemos, por exemplo, que a estrela-d'alva aparece no céu; e esse aparecimento é tão claro que seria ridículo dizer que é “somente uma aparência” da estrela-d'alva e não a própria estrela-d'alva. No segundo sentido a oposição se dá entre aparência e realidade, conforme a entende Platão, e dizemos que o que você achava ser o Sol, era “apenas uma aparência”, provavelmente uma efígie solar, uma luz brilhante. Acreditava-se que Dioniso aparecia

aos participantes do ritual no primeiro sentido da palavra, e se alguém achasse que era “somente uma aparência”, os demais diriam que o ritual havia fracassado. Dioniso aparece na segunda acepção do termo nas encenações trágicas em que os rituais são apresentados a uma certa distância na transfiguração helénica. Se alguém acreditasse que o próprio deus aparecia, um outro logo lhe diria que era apenas uma aparência (não uma realidade), e se o primeiro estivesse certo, o segundo só poderia pensar que ocorrera uma intempestiva violação das normas teatrais, pois os deuses não têm nada que se intrometer no teatro.

Essa ambigüidade me parece ter implicações muito profundas, e não se limita ao exemplo do qual a deduzi. Não há dúvida de que algo próximo ao primeiro sentido de representação ou aparecimento deve ter sido relacionado com o conceito de arte, e talvez explique a natureza mágica tantas vezes associada à arte. O artista tinha o poder de tornar de novo presente uma determinada realidade em um meio completamente diferente, como um deus ou um rei numa pedra; para os fiéis, uma efígie da crucificação era como se o acontecimento se fizesse outra vez presente, por milagre, como se a imagem tivesse uma identidade histórica complexa e o mesmo fato pudesse acontecer em várias épocas e lugares; um pouco como se acreditava que o deus Krishna era capaz de manter relações sexuais simultaneamente com inúmeras vaqueiras, segundo a conhecida lenda. Não fosse a existência prévia desse tipo de crença, como se poderia explicar a exigência da iconoclastia ou a interdição das imagens esculpidas? (Platão achava que as formas estavam presentes em suas aparências ou manifestações, de modo que nestas havia pelo menos um grau inferior de realidade; por isso, *opôs* aparência e realidade, explorando, digamos assim, os dois lados da ambigüidade.) De qualquer modo, quando uma coisa deixa de ser uma (re)apresentação da crucificação e passa a ser o que eu chamaria de representação da crucificação — uma mera pintura —, a congregação de fiéis já se tornou um público e não uma reunião de co-partícipes numa história simbólica, e uma parte das paredes da igreja transformou-se nas paredes de uma galeria, parentes próximas das paredes do teatro, que foram a transposição arquitetônica das fronteiras dos recintos sagrados, se Nietzsche estiver correto.

A antiqüíssima teoria de que uma representação encarna o que, para a teoria moderna, ela apenas substitui se evidencia gramatical-

mente no fato de continuarmos a falar no *conteúdo* de uma história de ficção ou de uma imagem visual, de modo que as expressões *picture of Marx* (retrato de Marx) ou *story of O* (história de O) são gramaticalmente idênticas às expressões *bottle of beer* (garrafa de cerveja) ou *kettle of fish* (caldeirada de peixe), onde a palavra “o/” (de) assinala O que os gramáticos chamam de uma frase fortemente preposicional. Poder-se-ia pensar que são duas formas diferentes, porque uma — digamos, *story of* — admite a forma genitiva de posse ou origem (Os *story*), mas a forma genitiva não é possível em *beer’s bottle* (bebe-se uma garrafa de cerveja, mas não se bebe a garrafa). Isso não é verdade, porque *O’s story* é uma forma ambígua: pode referir-se tanto à narrativa *sádique* sobre a degradação sexual daquela jovem quanto a uma das histórias contadas por O, assim como “a pintura do duque de Wellington” poderia ser o retrato do Duque de Ferro pintado por Goya, mas também qualquer quadro pertencente à coleção do duque, quem sabe o mesmíssimo retrato; neste último caso, talvez se tratasse do quadro do duque da coleção do duque,¹ onde “do duque” (*of the Duke*) é um predicado que identifica a qual dos quadros do duque estamos nos referindo. Goodman usa o hífen para formar o predicado “*Duke-of-Wellington-picture*” (quadro-do-duque-de-Wellington).

Se aceitarmos que as representações miméticas se desenvolveram a partir daquilo que os antigos pensavam ser representações, naquele sentido originário — (re)apresentações da coisa em si —, então, assim como era possível acreditar, nesse primeiro caso, que a coisa estava literalmente presente, também era possível alimentar a falsa crença de que nas representações miméticas a coisa está literalmente presente, presumindo-se (em contradição com o fato histórico) que as duas representações se assemelham e que conseqüentemente, no segundo caso, se assemelham àquilo que se considera como a coisa real. Isso porque não há necessidade alguma de mudança na aparência exterior, e sim em nossa concepção da relação entre a aparência e a realidade. Em um dos casos, a relação era de identidade — se vemos a aparência, vemos a coisa. No outro, a relação era de designação — abrindo-se entre a

1 í. Hm francês no original: “sádica”, do erotismo sadomasoquista. [n.t.]

li. No original, *the Duke’s picture of the Duke*. () exemplo utiliza o apóstrofo (’s) que indica o caso genitivo em mglês. [n.‘i.]

realidade e suas representações uma espécie de lacuna comparável, se não idêntica, à que parece separar a linguagem da realidade, quando a primeira é entendida em sua capacidade representacional ou descritiva.

Voltarei ainda várias vezes a essa concepção dual da representação, mas por ora o que me interessa discutir é principalmente a forma mimética. Assim que se reconhece que certa coisa é uma representação, a qual, segundo determinam os critérios de similaridade prevalentes, deve ser suficientemente parecida com a realidade para ser aceita como sua mimese, abre-se a possibilidade de uma certa ordem de erros: o de confundir uma realidade com sua imitação ou, mais provavelmente, o de confundir uma imitação com a realidade que designa, e em conseqüência o de assumir para o que é apresentado as atitudes e expectativas apropriadas unicamente à sua contraparte em um plano ontológico diferente. Por isso, os artistas comprometidos com o projeto da mimese devem tomar precauções especiais para evitar esses erros. E talvez essa seja uma das funções do teatro, pois o que se assiste no palco é apresentado a uma certa distância e excluído, por convenção, do contexto das crenças que incidiriam sobre a coisa exatamente semelhante se fosse tomada como real.

Os estetas pensaram ter encontrado uma utilidade no conceito de *distanciamento psicológico*, uma separação especial entre nós e o objeto de nossa atenção provocada por uma transformação de atitudes, a fim de contrastá-lo com o que chamam de atitude *prática*. O fundamento da distinção está na *Crítica do juízo*, onde Kant parece sugerir, e talvez pretendendo apenas sugerir, que é possível assumir duas atitudes distintas em relação a qualquer objeto, de modo que, em última análise, a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes, e portanto não dependeria das coisas com que nos relacionamos, mas de como nos relacionamos com elas. Essa idéia é geralmente defensável quando os objetos em questão não são obras de arte, mas tão-somente coisas que desempenham funções na rede de utilidades que definem o mundo prático. É sempre possível suspender a atitude prática, recuar e assumir uma visão distanciada do objeto, ver suas formas e cores, apreciá-lo e admirá-lo pelo que é, afastando toda consideração de utilidade. Mas como essa atitude

de desligamento contemplativo pode ser adotada para qualquer coisa, até a mais inverossímil (basta pensar no modo como as ferramentas saem do *Zeugganzes*¹³ do trabalho prático e são elevadas à categoria de objetos de contemplação estética), é possível ver o mundo todo com uma atitude de distanciamento estético, como um espetáculo, uma comédia ou o que for. Mas *exatamente por isso* não se pode analisar a relação entre obras de arte e realidade com base nessa distinção, que se situa numa dimensão diferente.

A propósito, sou de opinião que em certos casos é errado ou mesmo desumano assumir uma atitude estética, olhar com distanciamento psicológico determinadas realidades — por exemplo, ver uma manifestação de rua em que a polícia espanca os participantes como um balé, ou ver as bombas lançadas de um avião como se fossem misteriosos crisântemos. A questão é saber o que devemos *fazer*. Por razões análogas, parece-me que há coisas que seria quase imoral representar na arte justamente, porque aí elas são apresentadas a uma distância que é exatamente incorreta do ponto de vista moral. Tom Stoppard disse certa vez que se você vê uma injustiça acontecendo do lado de fora de sua janela, a coisa mais inútil que poderia fazer seria escrever uma peça de teatro a respeito. Eu iria ainda mais longe, sugerindo que há algo errado em escrever peças de teatro sobre uma injustiça ante a qual temos a obrigação de intervir, já que elas põem a platéia exatamente naquela espécie de afastamento que o conceito de distanciamento psicológico pretende descrever — argumento semelhante foi oferecido nas críticas feitas às fotografias de Diane Arbus. Isso significa admitir que há algo na noção de distanciamento psicológico que, mesmo não podendo nos ajudar a delinear a distinção que buscamos, nos sugere que uma obra de arte é um objeto diante do qual só uma atitude estética é apropriada, nunca uma atitude prática. Mas isso conflita com o fato de que a arte muitas vezes cumpre funções úteis como arte, didáticas, educativas, expiatórias e outras. A teoria pressupõe, então, um grau de desligamento somente válido em períodos especiais da história da arte. Certamente, a arte do alto barroco não pretendia ser apreciada desinteressadamente: sua finalidade

13. Km alemão no original: "totalidade de utilidades". () termo é de Heidegger. Ver capítulo ;. [n.i.]

era mudar a alma dos homens. E é por isso que me parece louvável a polêmica de George Dickie¹⁴ ao criticar o que ele chama de “mito do distanciamento psicológico”, dizendo que o que nos impede de tentar intervir nas ações que vemos num palco não se deve a nenhuma atitude misteriosa, mas ao fato de sabermos assistir a uma peça de teatro: dominamos muito bem as convenções teatrais. Saber que uma ação está acontecendo *num* teatro é suficiente para termos certeza de que “não está acontecendo de verdade”.

O perímetro convencional do teatro desempenha, portanto, uma função análoga à das aspas, que servem para isolar o que estiver entre elas do discurso coloquial normal, neutralizando seu conteúdo em relação às atitudes que seriam apropriadas à mesma frase se ele fosse afirmado em vez de meramente citado. A pessoa que faz a citação não tem responsabilidade sobre as palavras que ali diz ou escreve — no ato da citação as palavras não são dela (se bem que a pessoa pode citar a si mesma, mas esse é um ato lingüístico de ordem distinta daquela de uma simples repetição de suas próprias palavras). Características semelhantes encontram-se em todo o campo da arte: as molduras dos quadros ou as vitrines de uma exposição são suficientes, como os palcos, para informar as pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse a realidade. Os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre a arte e a vida. É o que acontece na tela sobre o enterro de Santa Petronela, de Guercino, onde a margem inferior do quadro coincide com o rebordo real da tumba da santa, sobre a qual estava originalmente colocado o quadro.

Não há dúvida de que o conceito de mimese pode ser usurpado pelo projeto de criar ilusões, e é esse perigo, em parte, o que motiva a preocupação de Platão com a arte mimética. Mas a própria mimese, desde que as convenções do deslocamento sejam claras para o público, inibe precisamente as crenças que poderiam ser ativadas sem as convenções. No entanto, é justamente por confiar em que as convenções são

14. George Dickie, filósofo de grande influência nos Estados Unidos, ligado a teoria institucional da arte. Discussão mais detalhada de suas idéias encontra-se no terceiro capítulo. [n . t .]

conhecidas que o artista mimético pode levar a mimese ao seu extremo, fazendo com que tudo o que aparece entre os parênteses pertinentes seja o mais semelhante possível à realidade. Pode-se então resumir o principal problema do artista da seguinte maneira: fazer com que tudo o que aparece entre aqueles parênteses seja suficientemente semelhante à realidade para permitir a identificação espontânea daquilo que está sendo imitado, os parênteses cumprindo a função de garantir que ninguém confundirá o resultado com a realidade. E claro que sempre há uma possibilidade de que o projeto saia dos trilhos: imagine-se que um ator realmente esfaqueou um colega e no momento da saudação final dos atores o cadáver continua em cena, estirado em um mar de sangue, enquanto a platéia aplaude sem nada perceber, achando tudo muito engenhoso, um extraordinário exercício de realismo, um estratagema para fazer a ilusão perdurar além do cerrar das cortinas, mais ou menos como no efeito da obra de Guercino que acabei de descrever. Os parênteses são inibidores de crença muito poderosos.

À parte esse tipo de perversão, pode-se dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista. Cabe lembrar aqui o famoso programa radiofônico de Orson Welles transmitido na década de 30, quando o público acreditou piamente que a Terra estava sendo invadida por marcianos; não havia nenhum meio fácil de um ouvinte averiguar se o que lhe diziam era uma simulação ou um fato real (se a transmissão fosse pela televisão, o espectador poderia ler uma mensagem no canto inferior da tela, mas nada disso era possível no rádio, porque não se pode ouvir duas coisas ao mesmo tempo, ao passo que se pode ver duas coisas simultaneamente). Assim, no teatro de rua é preciso tomar cuidado para que fique bem claro ao público que se trata de atores representando papéis, não de pessoas reais realizando ações reais; daí a necessidade de máscaras, figurinos especiais, maquiagem, entonações de voz características e coisas semelhantes. Nas peças realistas os figurinos realistas reforçam a ilusão artística, mas no teatro de rua isso poderia confundir o espectador, deixando-o sem saber se ele é testemunha ou platéia. A importância de uniformes ou roupas especiais se deve a considerações dessa ordem. Conheço um médico que costuma exercitar-se todas as manhãs cor-

rendo de casa até a estação de trem, e corno está sempre usando trajes comuns e segurando uma valise de médico sempre lhe oferecem carona; isso não aconteceria se ele estivesse usando trajes de corrida, porque os corredores correm por correr e não para chegar a algum lugar — mas é claro que a valise de médico não combina com o traje. Se um homem, em plena Rua 114, começa a latir furiosamente como um cachorro, dirão que ele é louco, mas se o fizer num palco ninguém dirá isso, porque saberemos que ele está imitando um cachorro e não pensando que é um animal, ou seja lá o que se presume que ele pensa de si mesmo quando se põe a latir no meio da Rua 114. Não creio de estejamos exagerando o papel filosófico desses aspectos não-miméticos da arte (para usar a expressão de Meyer Schapiro), pois são eles que possibilitam a existência da arte mimética.

Prosseguindo em nossa análise nos termos da especulação de Nietzsche sobre a história do teatro, suponhamos agora que no tempo de Eurípides — que é o vilão na explicação de Nietzsche, acusado de ter destruído a tragédia ao fazer intervir a razão — as convenções do teatro já estivessem suficientemente internalizadas pelos espectadores atenienses, de modo que o autor pudesse dedicar-se a um programa de purificação, eliminando de suas peças tudo que não fosse encontrado na vida. Nietzsche supôs que para Eurípides “nada que não fosse racional era belo”, e por isso pôs em prática em suas obras dramáticas um programa de racionalidade que Nietzsche associa a Sócrates. Assim, sem eliminar de todo o coro, Eurípides usa-o de forma rudimentar, por estar convencido de que os coros não seriam mimeticamente convincentes, já que na vida real ninguém cumpre seu destino na presença de um barulhento grupo de intrometidos anônimos. Nas tragédias clássicas, evidentemente, o coro tinha uma função cognitiva: fazia parte de sua função saber o que o herói estava pensando, e por meio do coro essa informação era transmitida ao público, que assim podia entender melhor o que se passava em cena. Essa função informativa era decisiva, faltando apenas resolver o problema de desempenhá-la por meios mais “naturais”, e daí se originou o papel do confidente — o lugar-tenente ou a dama de companhia —, a quem o herói ou a heroína revelavam, de modo verossímil, seus medos e aspirações mais

íntimos. Pelas mesmas razões, era preciso tornar o herói ou a heroína mais planos, mais parecidos com as pessoas comuns, para que sua conduta pudesse ser incorporada sem grandes esforços às crenças e práticas com que racionalizamos reciprocamente nossos comportamentos; era preciso atribuir-lhes motivações que também pudessem ser internalizadas e reconhecidas como verossímeis em nossas vidas. Os antigos heróis eram demasiado cósmicos, suas motivações por demais nobres, muito distantes das que poderiam ser incorporadas pelos silogismos práticos que as pessoas comuns conseguem internalizar. Por isso foram substituídos por tipos que podemos entender: donas-de-casa, maridos ciumentos, adolescentes rebeldes e assim por diante; os protagonistas de tragédias inteligíveis foram banalizados de forma correspondente. E isso que Nietzsche chama de socratismo estético. E verdade que Eurípides coloca esses personagens comuns nas situações mais incomuns, que chegam a pôr à prova os limites da razão moral. Mas não resta dúvida de que um certo mistério foi sacrificado, e com isso, na visão de Nietzsche, eliminou-se um aspecto essencial da arte em benefício da racionalidade — uma qualidade misteriosa que ele acreditava ter sido reintroduzida na arte do seu tempo pelo conteúdo mítico da ópera wagneriana. Não há arte se não há um desafio à explicação racional e se o seu significado de certo modo nos escapa.

Eurípides conseguiu, por fim, estabelecer uma superfície artística inteligível nos termos das categorias da vida ordinária. A arte passa a ser então verdadeiramente uma imitação, no sentido de semelhante ao possível. Mas se isso corresponde de certo modo a um socratismo, logo nos deparamos com o problema proposto por Sócrates no Livro x de *A república*: que sentido tem uma arte tão parecida com a vida que se torna impossível determinar uma diferença entre arte e vida em termos de conteúdo interno? Qual a necessidade ou a vantagem de uma reprodução perfeita do que já temos? Quem precisa de um mundo perfeitamente igual a este mundo, pergunta Nelson Goodman séculos depois, comentando em seu habitual estilo desabrido que “uma só dessas drogas de coisas já é o bastante”. Pode-se dizer que um mapa é uma espécie de réplica que nos serve de orientação acerca de determinada realidade, mas, como Lewis Carroll deixou bem claro, um mapa não pode ser uma réplica do país, ou pelo menos não a ponto de que se nos perdermos em um estaremos perdidos no outro. Além disso, a idéia aqui é que a própria

vida deve ser como um mapa para a arte, pois é por referência à vida que temos acesso ao que foi construído como imitação da vida. É por isso que a defesa cognitiva oferecida pela analogia com os mapas não vale no caso da arte mimética. Imediatamente se insinua um contraprograma: se a arte pretende ter alguma função, ela deve ser praticada mediante o que *não* tem em comum com a vida, e essa função dificilmente pode ser cumprida pelo programa euripídiano. Só existe arte na medida em que há descontinuidade, sustenta essa contrateoria. Portanto, sob a pressão da pergunta de Sócrates, a arte mimética fracassa quando tem sucesso, quando consegue ser como a vida. Assim, se a arte quiser ser eficiente em qualquer função que pretenda realizar, não pode ser pela mimese. Isso é o que se pode chamar de dilema de Eurípides.

Conhecemos bem as tentativas de escapar ao dilema, supondo que a arte consiste nas discrepâncias entre a realidade e suas réplicas imitativas. Alega-se que Eurípides tomou a direção errada e pagou por isso produzindo coisas ociosas e parasitárias, como um eco ou uma sombra. Em vez disso, devemos fazer objetos que afirmem com veemência sua condição de arte e que, não tendo correspondentes na realidade, não permitam que se cometa o erro induzido pela prevalência da imitação como programa artístico. Já vimos que o prazer que as imitações nos proporcionam depende de sabermos que são imitações e não a realidade. O prazer (módico) que obtemos ao ouvir os grasnidos de um homem imitando corvos, não o sentimos com os grasnidos em si, nem quando um corvo repete os gritos feitos por outro. É fundamental que esse homem não seja inepto: ele precisa emitir grasnidos tão parecidos com o original que se pense ser a voz de um verdadeiro corvo, porque do contrário sua inépcia bloqueia, distorcendo, os sinais artísticos (módicos) destinados à nossa fruição. É ainda essencial que se tenha suficiente informação sobre os grasnidos dos corvos para saber o *que* esses gritos imitam; caso contrário, como sugere Aristóteles, o prazer se deverá não à imitação, mas a alguma outra coisa — no exemplo aqui usado, ao som áspero e rouco —, caso em que tanto faz que os sons sejam emitidos por corvos, por pessoas imitando corvos ou por alguém com a faringe tão prejudicada que sua emissão vocal parece ser tragicamente indistinguível da voz natural dos corvos.

Assim, a imitação favorece inúmeros enganos que são impossíveis de cometer quando o objeto em questão é um produto do programa

contra-euripidiano que acabei de esboçar. Se o programa tiver êxito, pode-se supor que não haverá nenhuma coisa real a ser confundida com a obra de arte, ou com a qual a obra de arte em si possa ser confundida. Talvez tenha sido esse o tipo de arte que Platão endossou, sendo ele um pouco mais enigmático que seu herói. Então, as deformações banidas em nome do socratismo estético são reintroduzidas uma a uma, dessa vez por uma decisão artística: *cultiva-se* um artificialismo rígido e consciente, um arcaísmo deliberado, uma falsidade e um falsete operísticos tão acentuados e sublinhados que não se pode dizer que tivemos a intenção de submeter os espectadores aos perigos da ilusão (a não ser que eles vissem em mundos tão diferentes do nosso que, por serem descontínuos ao nosso, criamos um mundo contínuo ao deles). Mas para um público que provém do mesmo mundo do artista deve ficar claro que ele não é um mau imitador, como aquele fracassado imitador de corvos, e que seu propósito é outro. Imaginemos um mágico inábil, que inadvertidamente revela ao público o fundo falso de suas caixas e as cartas escondidas na manga, e que em consequência não consegue levar a cabo as benévolas trapaças de que são feitas as apresentações de mágica. Comparem esse homem com um outro que deliberadamente mostra o que está em sua manga e os artifícios de suas caixas. Este eleva sua arte a um novo nível, que talvez pareça intrincado porque discrepa das convenções banais do ilusionismo; nesse caso, onde quer que esteja a ilusão, se é que existe alguma, não será no habitual espaço entre o olho e a mão. E isso que acontece com essa arte contra-euripidiana, da qual, se Nietzsche tiver razão, Wagner é um exemplo, com a vantagem inicial de ter usado a ópera, a menos verossímil das artes, salvo para as comunidades cujos membros costumam se comunicar pelo canto e usam a conversação como entretenimento. Para essas comunidades, nossas peças de teatro, mesmo as mais implacavelmente realistas, como as de Eurípides, podem parecer tão abstratas quanto as óperas são para nós. Na ótica dessa nova teoria, a essência da arte reside precisamente naquilo que não podemos compreender mediante a simples extensão dos princípios que nos são úteis na vida cotidiana. Por isso, a arte inevitavelmente continuará sendo misteriosa, e, como antes, Eurípides será acusado de tramar a morte da tragédia ao expurgar o mistério em nome da razão.

Não há como duvidar da seriedade dessa teoria, nem de que ela engendra obras de arte altamente interessantes e até excepcionais. Mas não deixa de ser difícil abordá-la do ponto de vista filosófico e desconsiderar o fato de que ela está, em primeiro lugar, conceitualmente entrelaçada com a teoria que rejeita, isto é, a própria teoria da mimese. Além disso, não é possível reintroduzir antigas convenções na expectativa de que tenham para um público contemporâneo o mesmo significado que tiveram para os mais antigos, pois não foi só o teatro que sofreu mudanças nesse intervalo de tempo, mas a própria sociedade. Portanto, uma platéia contemporânea terá reações muito diferentes diante de convenções reativadas em relação ao público para o qual elas eram de fato convenções, um público que as aceitava espontaneamente como parte da experiência teatral — ou artística — em geral.

Essas questões são muito importantes, mas não são as que mais me interessam. Minhas principais preocupações são outras, como segue. (t) O que significa distinguir um objeto que vem a ser descontínuo em relação à realidade, conforme definida por um certo público, de um novo elemento da realidade? E será que cada novo item da realidade — digamos, uma nova espécie ou uma invenção — deve ser considerado uma contribuição para a *arte*? (2) O que se pode dizer dos objetos de J, como sua cama banalíssima, igual a todas as camas que seus contemporâneos usam para dormir (sem adornos surrealistas, sem nenhuma tinta acessória, nada mais que uma simples cama)? Não há nada que distinga esses objetos, não há nenhuma descontinuidade entre eles, pelo menos como camas: se a cama de J é uma inovação no universo das obras de arte, a novidade não consiste na sua descontinuidade em relação ao real, pois não há descontinuidade. Portanto, a novidade não pode ser localizada no lugar em que *essa* teoria a situa. (3) Por último, supondo-se constantes as convenções do teatro, deve nos parecer agora que *qualquer coisa* que acontece no espaço delimitado do palco, imitação ou não da realidade, contínua ou descontínua em relação à vida, pelo simples fato de ocorrer, por assim dizer, entre parênteses, é artç. Mas nesse caso ser uma obra de arte deve ter tão pouca relação com qualquer característica intrínseca ao objeto classificado como tal quanto com as convenções que fazem dele uma obra de arte. Dessa forma, o programa da mimese e o programa da contramimese proposto por Nietzsche são igualmente irrelevantes para a

essência da arte. Essa conclusão parece nos deixar apenas a opção institucional: assim como um homem é um marido só porque preenche determinadas condições definidas pelas instituições, ainda que nada em seu aspecto exterior o diferencie de qualquer outro homem, uma coisa é uma obra de arte quando preenche determinadas condições definidas pelas instituições, embora em sua aparência exterior não se diferencie de um objeto que não é uma obra de arte — como a cama de J. Isso nos traz de volta ao ponto onde começamos, mas ainda não nos parece clara a natureza da fronteira.

Antes de comentar esse último ponto, convém dramatizar os dilemas travados no interior dos parênteses criados pela convenção enquanto os artistas lutam contra a realidade. O dilema de Eurípides consiste em que, uma vez completado o programa mimético, o produto fica tão parecido com o que se encontra na realidade que, exatamente por ser idêntico ao real, cabe perguntar o que o torna uma obra de arte. A tentativa de fugir ao dilema exagerando os elementos não-miméticos purgados em nome do programa produz uma coisa tão diferente da realidade que essa pergunta perde sentido. Mas permanece outra questão, igualmente importante: dado que no final obtemos algo que é descontínuo com a realidade, o que ainda o distingue como arte? Como arte e não como um outro elemento da realidade — supondo que queremos dizer que nem toda novidade é *ipso facto* uma obra de arte e que queremos supor que, ao fim e ao cabo, a realidade pode ser enriquecida sem que seja necessariamente por intermédio da arte.

Consideremos a invenção do primeiro abridor de latas, concebido por aquele benfeitor que viabilizou a fabricação de alimentos em conserva para ser um aparelhinho prático, de preço acessível a qualquer família e que dispensasse grande habilidade manual por parte da média das donas-de-casa: nunca se vira nada igual, era um exemplo perfeito de utilidade e economia, ao qual o inventor adicionou bem a propósito o nosso conhecido saca-rolhas. Um arqueólogo do futuro que se deparasse com um objeto desses em suas escavações poderia imaginar que se tratava de um objeto votivo feito de metal ordinário, mas o que me interessa não é tanto essa possibilidade quanto o fato de que o abridor de latas, como uma forma inovadora, enriquece a

realidade, embora no consenso geral não seja uma obra de arte. Imaginemos agora que no mesmo momento em que o inventor oferece ao mundo sua criação, exclamando “heureka!”, um artista, por sua vez, acabou de produzir uma obra de arte exatamente igual à descoberta do inventor. Eis uma brilhante avaliação dessa obra, traduzida de *La Chronique des beaux-arts*:

A nudez singular de sua extremidade curta, desagradável, em forma de lâmina, surpreendentemente sinistra, corporifica uma masculinidade agressiva, acentuada pelo contraste formal e simbólico com a frívola e diminuta hélice, que balança livremente sobre um eixo fixo subjugador, e representa a pura feminilidade fútil. Esses dois motivos são simbioticamente sustentados numa única e poderosa composição, não menos universal e promissora a despeito de suas dimensões mínimas e de sua matéria banal. Fosse ele feito de um material precioso, compatível com seu tamanho, como uma peça de ourivesaria, teria perdido o sentido, porque sua mensagem fala do masculino e do feminino como um denominador comum da condição humana. E fosse ele enorme (e é preciso admitir sua monumentalidade essencial), exageraria a banalidade cósmica de seu tema tornando-o heróico. Não, tamanho e substância juntos reforçam a imagem e a significação: uma obra-prima de condensação, uma importante afirmação de J, cujo gênio prolífico gerou tantas obras notáveis, um membro digno daquele círculo seletivo de *chef d’oeuvres* instantâneos e insistentes definidos pelo *São Jorge*, de Donatello, e por *Mademoiselle Pogany*, de Brancusi.

Como obra de arte, é evidente que o objeto tão majestosamente recepcionado deve possuir as propriedades que na visão dos teóricos caracterizam as obras de arte como classe: Finalidade sem Fim Específico ou Forma Significativa, por exemplo. Trata-se evidentemente de um objeto que poderia ser usado por pessoas convencionais como abridor de latas, mas a questão é: como esse objeto pode ter tantas qualidades enquanto outro, exatamente igual a ele — o verdadeiro abridor de latas, o original — não as tem? É espantoso que duas coisas sejam exatamente iguais em forma, tamanho e substância física, mas só uma possua uma Forma Significativa! De fato, qualquer uma delas pode ser vista pelo prisma do distanciamento estético e submetida à apreciação estética, mas a

distinção que buscamos situa-se numa dimensão diferente das revelações acessíveis por meio do distanciamento estético, em relação à qual a distinção entre obras de arte e meras coisas reais é inescrutável. Portanto, nenhuma dessas teorias ajuda muito a estabelecer a linha divisória, não mais do que o faz o mero fato histórico da inovação, pois ambos os objetos são descontínuos em relação a qualquer coisa preexistente. E a irrelevância da novidade assim interpretada pode ser sublinhada com a hipótese de uma ordem histórica um pouco diferente. Imaginemos que o primeiro abridor de latas tenha surgido no mundo muitos meses antes de seu tão aclamado equivalente, que poderia muito bem ser intitulado *La condition humaine*, ainda que J, fiel a si mesmo, deteste esse tipo de blague e veja apenas com desdém o crítico da *Chronique des beaux-arts*, cujos elogios não obstante levaram a Frankfurter Kunsthalle a comprar o objeto por mais de um milhão de marcos.

E como se o dilema de Eurípides surgisse sob uma forma diferente na extremidade oposta do espectro que lhe deu origem. Dado que as revoluções na arte tendem a se caracterizar por guinadas em qualquer uma das direções definidas por esse espectro — do extremo realismo ao extremo realismo —, o dilema parece inevitável em qualquer direção que se tome. Talvez seja mesmo impossível escapar desse dilema enquanto continuarmos tentando definir a arte em função de aspectos comparáveis ou contrastantes com os do mundo real. Mas *nesse caso* é bem possível que o dilema seja *fatalmente inescapável*, pois que outra coisa além de aspectos comparáveis ou contrastantes poderia servir de base para a construção de uma teoria da arte? E essa a forma que me parece adequada à pergunta, pois então, como todas as questões filosóficas sérias, ela tomará a feição de um enigma que somente poderemos desvendar se nos movermos para um plano diferente daquele em que os fatos parecem absolutamente recalcitrantes a uma solução e os percebermos a partir de um ângulo indefinível nos termos do primeiro plano. Até aqui, tudo o que temos são as “convenções” que definem o espaço no qual essa comédia dialética pode ser representada. Isso nos sugere a próxima resposta natural: a diferença entre arte e realidade é tão-somente uma questão de convenções, e tudo o que a convenção aceita como obra de arte é uma obra de arte.

Há um elemento de verdade nessa teoria, mas ao mesmo tempo ela me parece superficial: “é uma obra de arte” é um predicado ho-

norífico, como bem demonstra a indignação igualitária de) com que iniciamos esta análise. E as distinções honoríficas realmente parecem ser uma questão de convenção. Mas há honrarias *merecidas*, e o problema então é saber o que habilita um objeto a receber essa honraria — não haveria algo que deveria estar presente antes que a distinção honorífica fosse concedida? E como ficam as condições *desqualificadoras*? Não é verdade que certos fatos relacionados ao objeto, quando conhecidos, podem desqualificá-lo como obra de arte a despeito do que as pessoas digam? Imaginem que nos dissessem que o objeto que estamos vendo, e que é muito parecido com um quadro que nos emociona — digamos, *O cavaleiro polonês*, de Rembrandt, em que a figura isolada de um homem a cavalo é mostrada a meio-caminho de um destino incerto —, não é uma pintura de verdade, como pensávamos, mas o produto da ação de alguém que despejou uma infinidade de tintas num liquidificador, pôs o aparelho para funcionar e esparramou o resultado numa tela “só para ver o que aconteceria”. E o que aconteceu é que, por uma espécie de milagre estatístico, as moléculas de tinta se espalharam na tela produzindo um efeito que, sob todos os aspectos visíveis, é exatamente igual a uma das obras de maior profundidade de um dos artistas mais profundos da história desse tema, uma pintura que poderia decidir a vida de uma pessoa. A questão é se, sabendo disso, estaremos dispostos a considerar como obra de arte esse objeto produzido aleatoriamente. Suponham que alguém declare que o objeto é uma obra de arte e, como aconteceu com o trabalho de J, de fato vem *a ser* uma obra de arte. O problema agora é saber se também foi por causa de uma declaração que se reconheceu *O cavaleiro polonês* de Rembrandt como uma obra de arte. Se isso for verdade, não haveria mais nada a dizer sobre o quadro senão que ele é uma obra de arte por decreto? Ou será que a pintura foi reconhecida como obra de arte por conter certas características que o objeto diante de nós não possui, apesar de ser idêntico ao *Cavaleiro polonês*? Quais seriam essas características? E se o objeto se tornou uma obra de arte por causa dessas características, então que teoria de arte poderia ser tão poderosa a ponto de abranger o quadro de Rembrandt, objetos como a cama de J e aquela surpreendente disposição acidental de pigmentos que é nossa réplica do *Cavaleiro polonês*? Ou será que teoria alguma seria capaz de abranger todos esses objetos? E isso não levaria

à conclusão de que uma teoria geral da arte é impossível? Suponhamos ainda que tudo se resuma ao título honorífico conferido por um judicioso grupo de cidadãos do mundo da arte, que um objeto seja uma obra de arte apenas porque foi assim declarado: como explicar as profundas diferenças entre essas duas obras indistinguíveis? Será que estamos aptos a afirmar — e creio que não estamos — que esse objeto, fruto do acaso, é “uma das pinturas de maior profundidade da história da arte”, tal como sua contraparte indistinguível? Poderíamos dizer que esse objeto acidental é profundo, ou mesmo superficial e vazio como o trabalho de J? A teoria da arte convencionalista não nos capacita a responder a essas perguntas: precisamos então perquirir mais além.

2 CONTEÚDO E CAUSALIDADE

Que existem obras de arte indiscerníveis — pelo menos com respeito a qualquer coisa que os olhos ou os ouvidos podem discriminar — ficou demonstrado na série de quadrados vermelhos com que iniciamos nossa discussão. Mas essa possibilidade já fora reconhecida na literatura por Borges, a quem cabe a glória de havê-la descoberto em sua obra-prima “Pierre Menard, autor do Quixote”. Nesse conto Borges menciona dois fragmentos de obras, um dos quais pertence ao *Dom Quixote* de Cervantes e o outro, igual ao primeiro em cada palavra — tão idêntico a ele quanto poderiam ser duas cópias do mesmo texto de Cervantes —, que não é da autoria de Cervantes, mas de Pierre Menard.

Ora, há um familiar problema de ordem metafísica concernente à identidade de uma obra de arte. O problema aparece quando observamos as várias impressões de um mesmo poema: será ele idêntico a essas impressões ou terá em cada uma identidades completamente diferentes? Por exemplo, se eu tocar fogo num exemplar do livro em que o poema está publicado, não é nada óbvio que ao fazê-lo também queimo o *poema*, porque é claro que apesar de ter destruído a página não destruí o poema; e embora ele exista em outro lugar, digamos, num outro exemplar do livro, não pode ser meramente idêntico nesse outro exemplar. Pelo mesmo motivo, o poema não pode ser identificado com as páginas que acabei de queimar. Esse fato sugere de imediato

Borges tem a consequência filosófica de nos obrigar a desviar o olhar da aparência das coisas para perguntar em que outros fatos, além das aparências, podem residir as diferenças entre obras distintas.

Borges diz que o *Quixote* de Menard é infinitamente mais sutil que o de Cervantes, enquanto o de Cervantes é incomensuravelmente mais tosco do que sua contraparte, ainda que cada palavra da versão de Menard possa ser encontrada na versão de Cervantes e na posição correspondente. Cervantes “opõe às ficções cavaleirescas a pobre realidade provinciana de seu país”. Menard, por outro lado (*por outro lado*), escolhe como sua realidade “a terra de Carmem durante o século de Lepanto e Lope de Vega”. Trata-se, sem dúvida, de descrições do mesmo lugar e época, mas o modo de lhes fazer referência pertence a momentos históricos distintos. Cervantes não poderia referir-se à Espanha como “a terra de Carmem”, porque Carmem é um personagem literário do século XIX, obviamente familiar a Menard. E a “pobre realidade provinciana de seu país” é uma caracterização falsa se aplicada ao livro de Menard, uma vez que o país designado é a Espanha e Menard era francês. Seria ridículo que Menard se pusesse contra o romance de cavalaria, porque Cervantes já tinha reduzido a pó esse tipo de literatura. E mesmo que Menard estivesse se referindo de modo indireto a *Salambô* como um romance histórico, essa não poderia ter sido a intenção de Cervantes, que era contemporâneo de Shakespeare. “O contraste de estilos também é vívido”, escreve Borges: “o estilo arcaizante de Menard — estrangeiro, afinal de contas — padece de uma certa afetação. Não é esse o estilo do seu precursor, que maneja sem inibições o espanhol corrente de sua época”. Se Menard tivesse vivido o suficiente para acabar de escrever seu (seu!) *Dom Quixote*, teria de acrescentar um personagem àqueles criados pela imaginação de Cervantes: o autor (assim chamado apenas no caso de Menard) do “Fragmento autobiográfico”. E por aí vai. Não é só que os livros tenham sido escritos em épocas diferentes por autores diferentes, com nacionalidades e intenções literárias diferentes: nenhum desses fatos é externo e todos servem para caracterizar a(s) obra(s) e evidentemente para particularizá-las, não obstante sua indiscernibilidade gráfica. Em outras palavras, as obras se constituem, de um lado, pelo lugar que ocupam na história da literatura e, de outro, pela relação que têm com seus autores. E como os autores são muitas

vezes descartados pelos críticos, que nos recomendam prestar atenção exclusivamente à obra, a contribuição de Borges para a ontologia da arte é extraordinária, por demonstrar que não é possível isolar fatores que, por assim dizer, permeiam a *essência* da obra. Apesar de suas congruências gráficas, essas obras são profundamente diferentes. Vale a pena especular se as acusações da chamada Falácia Intencional³ resistem à façanha literária de Menard.

Pensemos um pouco na relação entre as duas obras, deixando de lado sua indiscernibilidade retiniana. Para começar, ao contrário de nossa série de quadrados vermelhos — em que cada um é uma criação independente, no sentido de que o artista que pintou *O estado de espírito de Kierkegaard* não conhecia *Os hebreus atravessando o mar Vermelho*, de modo que a aparente semelhança das duas obras é pura coincidência —, o texto de Menard não é um milagre do acaso: a preexistência da obra de Cervantes faz parte da explicação da obra de Menard. Mais ainda, Menard tinha consciência do seu antecessor como um antecessor: a situação dele, portanto, não é a mesma de Rodin, que descobriu que uma de suas “Sombras” da *Porta do Inferno* era uma réplica exata, numa rotação de noventa graus, da figura de Adão no teto da capela Sistina, que ele contemplara com admiração e da qual havia feito um desenho, quarenta anos antes, durante uma viagem à Itália. Menard não *descobriu* que o texto que tinha escrito era igual ao de Cervantes, palavra por palavra; seu objetivo era exatamente recriar uma obra que já conhecia muito bem. Portanto, o que Menard produziu foi uma obra, a sua obra, não uma cópia, mesmo porque qualquer tolo poderia copiar o texto de Cervantes e o resultado não seria mais que uma cópia, cujo único valor literário seria o da obra original: para fazer uma cópia não é preciso ter outras habilidades

Na estética, a Falácia Intencional é o suposto erro de sustentar que a intenção do autor ao realizar uma obra constitui uma base autorizada para a crítica e interpretação dessa obra. Fax-se notar com frequência (sobretudo no desconstrutivismo) que, mesmo quando temos acesso às intenções do autor por meio de uma declaração direta, essa declaração é apenas um ato de auto-interpretação do próprio autor. [n.t.]

além das exigidas para manejar uma máquina de reprografia; o copista seria a própria máquina, uma xérox, por exemplo, que dispensa dotes literários. Mas o ato de Menard foi uma façanha literária, e mesmo das mais prodigiosas.

Querer falsificar uma obra tão famosa sugere uma tolice equivalente a tentar convencer o duque de Wellington de que você é o duque de Wellington: o resultado não será outro senão um completo fiasco. O público de Menard teria de ser bastante sutil para perceber que o texto tratava de uma realidade que já incluía a obra de Cervantes como precedente histórico, e que a referência à obra anterior faz parte do conteúdo da obra posterior. Além disso, o texto de Menard não é uma citação do original. Cópia e citação são coisas diferentes, no sentido de que a cópia, conforme já salientei, meramente substitui um original e herda deste sua estrutura e relação com o mundo. Pessoas que recebem cópias da mesma carta efetivamente recebem a mesma carta, e têm a mesma relação com a informação que a carta comunica. Mas se uma dessas pessoas, ao escrever outra carta, faz uma citação da carta anterior, o que ela escreve não é uma cópia, porque a citação denota a carta e não o que a carta denota nela mesma, e tem por isso assunto e significado diferentes da primeira. E comum pensar que as citações não têm as mesmas propriedades do que é citado: limitam-se a *mostrar* algo que possui essas propriedades, mas que elas próprias não possuem. Uma citação não pode ser brilhante, profunda, espirituosa ou sagaz; se o for, é que essas qualidades pertencem às circunstâncias da citação e não às passagens citadas. Algumas teorias afirmam que as citações não têm nenhuma estrutura semântica e simplesmente expõem o que está dentro do espaço delimitado pelas aspas, como que nomeando a passagem incluída; e um *nome* ou não tem estrutura ou pelo menos tem uma estrutura diferente em relação àquilo que nomeia. Em todo caso, se Menard estivesse citando aquela obra, sua citação seria precisamente do livro de Cervantes e não da “terra de Carmem durante o século de Lepanto e Lope de Vega”. Da mesma forma, não se pode simplesmente relacionar a obra de Menard com o conceito de imitação, pelo menos se aceitarmos a proposição de que uma imitação de *x* não é *x*. Cervantes tinha lá seus imitadores e epígonos, aos quais retrucou com veemência e tristeza na segunda parte de sua obra-prima, mas Menard certamente não seria um deles. Sua obra

tampouco é uma imitação do *Dom Quixote* — é um verdadeiro *Dom Quixote*, só que de Menard e não de Cervantes. E no fundo, de certa forma, é uma obra muito original, tão original que dificilmente encontraríamos uma sua predecessora em toda a história da literatura. Quem antes de Menard teria ousado tentar reelaborar com impulsos criativos próprios uma obra que emanou de um conjunto de impulsos tão diferente, numa época tão diferente e da alma de um artista tão diferente e de certa maneira bem menos refinado? Vale considerar um outro literato louco de Borges, descrito em *Crônicas de Bustos Domecq*, que aplicou e generalizou o princípio que Borges chama de “amplificação da unidade”. O princípio é mais ou menos o seguinte: Eliot se apropriou de versos inteiros de outros poetas e os incorporou à sua obra; Pound se apropriou de muitos trechos de Homero e os incluiu nos *Cantos*. O personagem de Borges deu um passo além e se apropriou de obras inteiras, como *Capitães corajosos* ou *Huckleberry Finn*. Não se sabe ao certo em que obra sua incorporou esses livros, e suponho que tudo o que restaria se subtraíssemos *Huckleberry Finn* do seu *Huckleberry Finn*, seria o próprio princípio da amplificação. No entanto, o talento desse escritor se reduzia à capacidade de selecionar: ele se apropriou de obras inteiras, ao passo que Menard escreveu uma obra nova, e a diferença de escala se evidencia no fato de que o máximo que Menard realmente conseguiu fazer foi um fragmento.

Por fim, penso que não se pode considerar a obra de Menard uma repetição da de Cervantes. O fato de duas obras serem muito parecidas não quer dizer que o autor de uma repetiu o autor da outra. O pintor David Burliuk disse-me certa vez que pintava as coisas que amava: sua mulher, os amigos, o lugarejo de Long Island em que morava. Ele também amava quadros, especialmente *A vendedora de camarões* de Hogarth, que pintou várias vezes. Essas telas representam *A vendedora de camarões* tanto quanto outras representam aspectos de Hampton Bays. Suponhamos que Burliuk amasse um de seus próprios quadros tanto quanto amava o de Hogarth, e que tivesse pintado, no mesmo espírito com que pintou o quadro de Hogarth, seu *Retrato de Leda Berryman*. Ele amava Leda, não há dúvida, pois pintou o retrato dela, e amava o retrato de Leda, pois fez uma pintura *desse retrato*. Mas seria difícil dizer que estivesse se repetindo, porque a primeira pintura era na realidade o tema da segunda: a fonte de inspiração de Burliuk

não havia secado. Burliuk tampouco estava copiando a si mesmo. Julgamos uma cópia pelo grau de fidelidade que ela tem com o original, e se alguém criticasse uma dessas pinturas de pinturas por ser infiel, Burliuk ia dar gargalhadas, já que o problema da falta de fidelidade não se aplica quando o artista em questão não se dispôs desde o início a fazer uma cópia. Se a inexatidão em relação ao original é irrelevante, a exatidão também é, restando a possibilidade de que o *Retrato de Leda* deva ser exatamente igual, em cada pincelada, em cada detalhe, ao *Retrato de Leda*. E preciso muita cautela antes de afirmar que um artista está se repetindo ou repete outro artista. A última composição de Schumann baseou-se num motivo que ele afirmou ter recebido de anjos enquanto dormia, mas era (de fato?) o adágio de seu recém-publicado concerto para violino. (Terá sido uma mera coincidência que Schumann estivesse trabalhando num livro de citações na época de seu *Zusammensbruch*?)⁴ O “Dernier poème à Youki”, de Robert Desnos — “J’ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité”⁵ —, segundo Mary Ann Caws, é simplesmente “uma retradução para o francês da truncada e grosseira tradução tcheca” de seu famoso poema dedicado à atriz francesa Yvonne George. Mas será que Desnos estava delirando quando, no leito de morte, dedicou esse poema a Youki, ou a estava confundindo com Yvonne George, ou pensando que fosse um novo poema — ou será que *era mesmo* um novo poema, como a obra de Menard era um novo romance? Cito Schumann e Desnos ao lado de Burliuk para indicar que o problema transcende diferenças entre os campos da arte.

Repetições são exasperantes, mas a questão principal é saber se os exemplos citados podem realmente ser qualificados como repetições. Na Holanda do século xvii, quando os artistas achavam que determinado tema vendia bem não hesitavam em repeti-lo para fins comerciais. Parece haver um certo estigma nesse tratamento de pinturas como produtos comerciais, como se houvesse alguma incompatibilidade entre o conceito de autenticidade artística e a aplicação de uma espécie de receita. É claro que Canaletto usou alguma coisa parecida com uma receita ou fórmula, mas também é possível ver cada obra dele como uma resposta artística original a Veneza. Morandi pintou

4. Km alemão no original: “'colapso emocional’”. [n.t.]

5. Km francês no original: “Sonhei ranro contigo que perdes tua realidade”. [n.J.)

inúmeras vezes o tema das garrafas, de maneira quase obsessiva, mas será correto presumir que ele usasse uma receita ou que se repetia? Qual a diferença entre ele e Chagall, tantas vezes acusado desse tipo de repetição? O que está em questão no caso de Chagall não pode ser o simples fato de que todas as suas obras se parecem formal e tematicamente, porque isso também é verdade em Morandi.

O caso de Menard nos ajuda somente até certo ponto na busca de uma solução para o nosso problema inicial. Um exame atento da relação entre sua obra e a de Cervantes traz à luz uma série de interessantes conexões entre a identidade de uma obra e seu tempo, lugar e procedência, tanto mais que nem o estilo nem o tema de Menard podem ser identificados fazendo-se total abstração da história. Por outro lado, quando procuramos entender as relações entre dois objetos aparentemente indistinguíveis descobrimos vários elementos que intuitivamente parecem dizer respeito ao conceito de obra de arte. Contudo, no caso dos pares de objetos que estamos considerando os dois são, ou passam por ser, objetos de arte, e o problema é saber se examiná-los a fundo nos ajudará a entender a fronteira que mais nos interessa — isto é, o que distingue uma obra de arte de um mero objeto que, embora lhe seja perfeitamente idêntico, não é em hipótese alguma uma obra de arte. A rápida exploração do problema que fizemos até aqui já nos deve ter mostrado o suficiente para que comecemos a discernir alguns fatores que parecem estar em jogo. Vejamos então um outro exemplo que nos ajudará a explicitar esses fatores.

A maioria das pessoas acha que as gravatas são artigos absurdos das prateleiras das lojas de roupas masculinas, de modo que ultimamente muitos têm se empenhado em racionalizar o vestuário abolindo tal acessório em troca do uso da gola rulê ou de ornatos explícitos como os colares de miçangas. Ao mesmo tempo, as gravatas começaram a aparecer em obras de arte. Não pesquisei toda a história, mas pelo que sei a primeira vez que uma gravata surgiu como representação foi numa engenhosa água-forte de Jim Dine. A gravura representava uma banalíssima gravata de listras com um trocadilho no título, *The Universal Tie*⁶ — que soa um tanto cósmico, como se houvesse a intenção

6. *Tie* em inglês, é gravata, mas também significa cio, laço, ligação, vínculo. [vi.]

de ser uma alegoria de nexos whiteheadiano, ou do princípio da causalidade, ou do amor que move o Sol e as outras estrelas. Pouco tempo depois, Claes Oldenburg expôs uma gravata enorme costurada numa camisa gigantesca. Em seguida, uma mistura de várias gravatas reais e reconhecíveis, refugos do mundo da moda, apareceu no trabalho de John Duff intitulado *Tie Piece*. As comportas se abriram em 1975, com uma exposição inteiramente dedicada às gravatas numa galeria da Madison Avenue. “Os artistas estão agora obcecados por gravatas”, afirmava o *New York Times* na edição de 10 de janeiro daquele ano, citando Gary Lejeski: “Alguns adoram gravatas, alguns as detestam, alguns as dissecam. Temos gravatas feitas de alfinetes e gravatas feitas de cabelo”. Uma gravata realizada em vitral se estilhou e agora temos de nos consolar com as vidraças da catedral de Chartres, embora até elas estejam sucumbindo a uma recente tentativa de restauração, mas isso é outra história.

Imaginemos que Picasso, pouco antes de morrer, coroando sua vasta e impressionante obra, tivesse pintado uma gravata, que descreverei como segue. Picasso, que obviamente não usava esse acessório fazia anos, encontrou uma de suas velhas gravatas e a pintou inteira de azul-claro. A tinta foi cuidadosamente aplicada de modo a eliminar qualquer traço de pincelada — um repúdio à fisicalidade da pintura (*la peinture*) ou àquela apoteose de tinta e pincelada (a *drip-painting*) que caracterizou a pintura nova-iorquina dos anos 50 como um movimento. O toque uniforme do pincel de Picasso pode ser entendido como parte do conteúdo da obra, mais ou menos como a *ausência* da perspectiva de Giotto deve ser vista como um aspecto positivo do retábulo de Strozzi, se é que Millard Meiss tem razão quando se refere ao arcaísmo deliberado dessa obra. A gravata de Picasso (*La Cravate*) é exibida junto com outras obras do mestre, e na fila de visitantes ouve-se alguém murmurar que qualquer criança podia fazer aquilo. Eu até concordo, no caso específico desse objeto. Suponhamos então que uma criança pegue uma gravata do pai e a pinte de azul, da maneira mais uniforme possível, com uma tinta da mesma marca (Sapolin) usada por Picasso, “pra ficar legal”, diz o menino. Eu hesitaria em predizer um glorioso futuro artístico para essa criança só porque ela produziu uma entidade indistinguível daquela pintada pelo maior mestre dos tempos modernos. Convenhamos: o que o menino fez não foi cobrir

as paredes de sua casa com algo comparável à *Legenda da Cruz*. Vou ainda mais longe e insisto em dizer que, apesar de conter o tipo de indistinguibilidade que nossos exemplos exigem, o que a criança produziu não foi uma obra de arte. Algo impede que seu objeto ingresse na confederação das obras de arte autorizadas na qual a gravata de Picasso é aceita com facilidade, embora sem grande entusiasmo.

A fim de extrair do exemplo toda a sua estrutura filosófica, suponhamos agora que um falsificador, um espertalhão oportunista, introduza no circuito de arte uma gravata pintada de azul, para grande confusão dos especialistas. É claro que ele poderia ter inventado uma lacuna na história de vida do artista escolhido, como fez Van Meegeren,⁷ a ser preenchida com uma falsificação, não uma cópia — uma gravata cor-de-rosa, por exemplo, para dar um certo caráter histórico a esse enredo fantasioso. Mas ficaremos com a opção mais simples, que nos permite imaginar uma situação shakespeariana de mal-entendido de identidades, assunto que não tem graça nenhuma para um *marchand* ou para as empresas de seguro de obras de arte. Vamos supor então que Kootz (ou seria Kahnweiler?) tome todas as precauções e que apesar disso os objetos são comicamente trocados, produzindo-se a seguinte situação: a gravata feita pela criança está pendurada até hoje no Palais des Beaux-Arts, em Luxemburgo, protegida por um vultoso seguro. Picasso, naturalmente, contestou sua autenticidade e recusou-se a assiná-la; em compensação, assinou a falsificação. A peça original foi confiscada pelo Departamento de Defraudações, onde jaz esquecida junto com o *Cristo em Emaús* de Van Meegeren e com uma caixa de charutos cheia de pretensos fragmentos da verdadeira cruz de Cristo; o único objeto autêntico dentro desse depósito cheio de falsificações é justamente *La Cravate*. Quem sabe, um dia, um doutorando orientado pelo professor Theodore Reff conseguirá resolver o que é conhecido na literatura como “Das Halstuchproblem bei Picasso” (o problema da gravata em Picasso) contando fios, se bem que, mesmo depois de devidamente destrinchadas as identidades, ainda restará aos filósofos da arte, a tarefa de determinar o valor de uma falsificação

7- Han van Meegeren (1889-1947), um obscuro artista holandês, considerado mediocre, foi processado por pintar e vender vários quadros falsos de Yermeer durante a Segunda Guerra Mundial. [n.i.]

que carrega uma assinatura de autenticidade inequívoca. Mas isso nos leva muito à frente do problema que estamos analisando agora.

Nelson Goodman, o grande filósofo e galerista, abordou o problema da falsificação em *Languages of Art* [Linguagens da arte]: “O espinhoso problema de saber por que existe uma diferença estética entre uma contrafação perfeita e uma obra original é um desafio a uma premissa básica da qual depende a função do colecionador, dos museus e dos historiadores da arte”.⁸ Quanto ao nosso exemplo, há uma evidente tentação de perguntar que diferença estética isso faz, pois os três objetos, as três gravatas, são indistinguíveis — se bem que já ouvi dizer o mesmo em relação a obras de arte de valor artístico comprovadamente superior ao desses objetos e com a intenção de descartar, por irrelevantes à fruição das obras, fatos pretensamente desprezíveis como os que indicam onde, quando e quem as realizou. Já li em algum lugar que provas idênticas receberam notas diferentes em detrimento de alunos que tinham nomes mal-afortunados como Elmer ou Bertha em vez de Mary ou John, de modo que o nome ligado a uma coisa certamente influi na avaliação que se faz dela. Mas aqui essa atitude talvez tenha justamente o sentido de reforçar que coisas dessa ordem não devem importar, que devemos nos entregar “à obra em si”. Nosso recente encontro com Pierre Menard sugere a importância de adotar uma atitude cautelosa com respeito a tais imperativos estéticos puristas e tais concepções a-históricas sobre as obras de arte. A estrutura dos exemplos que estamos analisando nos impõe enfrentar uma questão inversa à de Goodman, qual seja, se uma diferença inevidente — ou mesmo não evidenciável — pode produzir uma diferença estética. E claro que ainda não estamos em condições de avaliar diferenças estéticas, já que nossa questão atual é a da diferença ontológica entre as obras de arte e suas contrapartes não-artísticas. Nesse momento, o que temos de nos perguntar é se essa diferença, novamente indiscernível à simples observação dos objetos, pode anunciar algo como uma diferença estética. E parece que sim, porque os puristas que insistem em pedir que nos concentremos na obra em si supõem que já exista uma obra, mas não fica claro o que eles diriam a respeito de objetos que não são obras de arte, como o nosso pseudo-Cavaleiro polonês,

8. Nelson Goodman, *Languages of Art* (Nova York: Bobbs-Merri], 1968), p. 99.

pintado de modo aleatório (se admitirmos que é uma obra de arte, a identidade desse objeto deve ser tão diferente da identidade do verdadeiro *Cavaleiro polonês* que, não obstante a similitude superficial, seria espantoso não haver nenhuma diferença na “reação estética”, o que quer que isso signifique).

Curiosamente, Goodman rejeita uma das condições do problema, isto é, a da indiscernibilidade. Ele parece pensar que a indiscernibilidade é somente momentânea, que mais cedo ou mais tarde as diferenças aparecerão. Saber que um item de um par de objetos é uma falsificação já é uma diferença suficiente para me fazer crer que possivelmente “existe uma distinção entre eles que posso aprender a reconhecer”. E essa certeza, para todos os efeitos um princípio regulador, “transforma o olhar atual em um treinamento para a discriminação perceptiva”. Goodman prossegue argumentando que não se pode provar que não é possível descobrir uma diferença perceptiva, de modo que as coisas que hoje parecem iguais amanhã poderão parecer tão diferentes que teremos dificuldade em compreender como pudemos confundi-las um dia. E Goodman dá como prova disso a extrema acuidade do olho e do ouvido para registrar diferenças espantosas a partir de alterações mínimas. Portanto, o problema seria mais de psicofísica do que de ontologia.

Há muitas coisas a dizer em apoio à análise de Goodman. Não resta dúvida de que podemos aprender a discriminar o falso do genuíno e também a fazer distinções extremamente refinadas entre vinhos, por exemplo. E muitas vezes podemos aprender a ver coisas que antes nos eram invisíveis simplesmente porque nossos modos pessoais de ver são óbvios para nós, e somente nos damos conta deles quando *deixam de ser* nossas convenções visuais particulares. A história da arte está cheia de exemplos disso. Não tenho dúvida de que os contemporâneos de Giotto, espantados com o realismo de suas pinturas, somente viam homens, mulheres e anjos naqueles quadros, e *não* uma maneira de ver homens, mulheres e anjos que hoje reconhecemos como a maneira de ver de Giotto. Esse modo de ver tornou-se uma espécie de artefato cultural que qualquer pessoa pode aprender a identificar. Se atualmente é possível reconhecer as falsificações de Van Meegeren como contrafações das obras de Vermeer, o que não se podia reconhecer na década de 30, não é por causa das análises químicas ou do emprego dos raios x, nem tampouco em virtude da observação

sutil a que Goodman se refere, mas porque hoje notamos que aquelas falsificações continham muitos maneirismos da pintura da década de 30, os quais não podiam então ser percebidos como tais, isto é, como convenções representacionais. Quando *vivenciamos* um período histórico, não sabemos como esse período ficará marcado na consciência histórica do futuro. Assim, a mera passagem de uma época para outra pode trazer à percepção aspectos até então ocultos. Finalmente, pode-se dizer que a idéia de que deve haver uma diferença entre duas coisas não idênticas é virtualmente uma certeza lógica.

Mas isso é tudo o que posso aceitar na análise de Goodman. O argumento lógico segundo o qual se *a* não é idêntico a *b* deve existir uma propriedade *F* de modo que *a* é *F* mas *b* não é *F* não exige que *F* seja uma propriedade *perceptiva*. A essa altura já acumulamos suficiente informação sobre a indiscernibilidade para apresentar exemplos em que as diferenças não são tais como possam ser apreendidas pelos sentidos. Pode ser que futuras pesquisas revelem diferenças entre dois objetos que não sejam perceptuais, abrindo-se a possibilidade lógica de que duas coisas sejam perceptualmente indiferenciáveis. Saber que há uma diferença pode influir na maneira como olhamos duas obras, e até no modo como reagimos a elas, mas a diferença não precisa estar necessariamente na maneira como as vemos. Chama a atenção a tácita parcialidade com que Goodman admitiu espontaneamente a premissa de que as diferenças *estéticas*, em sua totalidade, *são* diferenças perceptuais. Ademais, sejam quais forem as diferenças estéticas, e mesmo admitindo que Goodman esteja certo e que a longa e continuada observação e comparação realmente faça diferença — de modo que se aprenda a distinguir Lippo Lippi de Filippino Lippi e Vermeer de Peter de Fiooch da mesma forma como aprendemos a distinguir um Vigne Romanée de um Beaujolais —, ainda assim receio que nada disso nos ajude a responder à grave questão ontológica sobre como diferenciar o que é e o que não é obra de arte. As três gravatas, por exemplo, podem ser visivelmente diferentes sem que isso signifique necessariamente que as evidentes diferenças permitirão identificar qual delas é obra de arte e qual não é, pois não fica claro se conceitos como “obra de arte” e “falsificação” são traduzíveis em grupos de predados perceptuais simples. Em certos casos, talvez seja realmente possível identificar falsificações mediante uma inspeção cuidadosa, mas

isso não quer dizer que “falsificação” seja um conceito perceptivo. Se o objeto é uma falsificação, esse fato pode estar relacionado com a sua *história*, o modo como ele surgiu no mundo. E chamar uma coisa de obra de arte é no mínimo negar-lhe esse tipo de história — os objetos não trazem suas histórias inscritas em suas superfícies.

Gostaria de insistir num último ponto: supor que as diferenças significativas entre as três gravatas tenham algo a ver com diferenças de percepção é um equívoco risível quanto aos seus verdadeiros interesses artísticos. Há pinturas que só revelam seu genuíno valor mediante um exame metódico e especializado; as composições de Poussin ou de Cézanne ou a extraordinária pincelada de Morandi são questões para a apreciação dos especialistas. Mas para os objetos de que estamos tratando aqui os conhecimentos especializados são irrelevantes, pois a gravata de Picasso tem a sutileza de uma torta atirada na cara de alguém. Seja qual for o interesse estético da única obra indiscutível, qualquer que seja ela, não pode estar nisso.

Há um interesse mais que fortuito no fato de que nenhum dos artistas que acabamos de mencionar poderia ter criado a obra que atribuímos ficticiamente a Picasso. O fato é digno de nota porque não é por Picasso ser um artista, como aconteceu com J, que sua gravata é uma obra de arte enquanto a da criança não é, pois é preciso haver uma relação causal entre a obra e seu criador, seja ele um artista ou não. Houve uma certa sensação de injustiça quando Warhol abarrotou a Stable Gallery com suas caixas de sabão em pó Brillo, porque a caixa comum de Brillo foi de fato *desenhada* por um artista, um expressionista abstrato levado pela necessidade a fazer arte comercial. O que se perguntava na ocasião era por que as caixas de Warhol deviam custar duzentos dólares enquanto as caixas desse homem não valiam nem dez centavos. O que quer que explique isso também poderá explicar por que a tela preparada com zarcão de Giorgione, em nosso primeiro exemplo, não é uma obra de arte apesar de se parecer em todos os aspectos com as superfícies vermelhas que são obras de arte.

A resposta a essa pergunta tem de ser em parte de natureza histórica. Nem tudo é possível em qualquer momento, como escreveu Heinrich Wölfflin para dizer que algumas obras simplesmente não

podiam ser integradas ao mundo da arte em determinados períodos da história, embora objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos nessas mesmas épocas. É fácil perceber a força dessa afirmação no curso posterior da história. Um escultor que resolvesse esculpir um torso arcaico de Apoio no período de Praxíteles estaria condenado a morrer de fome, porque a evolução do mundo da arte naquele tempo excluía esse tipo de objeto como obra de arte aceitável, a não ser que tivesse sido produzido no passado e sobrevivido como uma antigüidade. O mundo da arte daquela época banira do vocabulário expressivo dos contemporâneos a exploração deliberada de formas arcaicas, ao contrário da situação atual, em que se tolera que um artista escolha usar formas arcaicas. Mas é claro que o fato de alguém utilizar hoje em dia grandes monólitos calcários não tem o mesmo significado do tempo da construção de Stonehenge. E se hoje um artista exibisse pinturas no estilo de Watteau, hesitaríamos antes de chamá-lo de ultrapassado: o arcaísmo pode ser intencional, e nesse caso o pintor estaria usando o estilo rococó de um modo muito diferente do de Watteau. De qualquer maneira, esses exemplos remam contra a corrente da história e pertencem à mesma ordem de anacronismo de um ovo de dinossauro chocando numa praia de Malibu. A direção inversa me espanta muito mais, isto é, se um objeto pertencente a uma etapa histórica posterior aparecer numa fase muito anterior. Por exemplo, uma peça de feltro como a que Robert Morris volta e meia expõe e que aparecesse na Antuérpia do século xvii. O objeto poderia muito bem ter existido nessa época, mas certamente não como obra de arte, simplesmente porque o conceito de arte da época ainda não tinha evoluído a ponto de aceitar a peça de feltro como obra. Especulações desse tipo são evidentemente muito arriscadas. A pá de neve de Duchamp era bastante trivial no início do século xx, pela simples razão de ter sido escolhida entre os produtos industriais indiscerníveis de uma fábrica de pás, e seus similares podiam ser encontrados em inúmeras garagens espalhadas por todo o mundo burguês. Mas um objeto idêntico — uma chapa de metal achatada com rebordos laterais presa a uma haste de madeira e tendo na outra extremidade uma forma parecida com a dos cabos das pás de neve atuais — seria, a meu ver, um objeto muito misterioso no século xiii. É duvidoso porém que pudesse ser aceito como obra de arte naquele tempo e naquele lugar. Não é difícil imaginar objetos

que, embora não tenham sido aceitos como obras de arte na época em que foram criados, possam ter, em épocas posteriores, equivalentes exatamente iguais que são obras de arte.

Plínio cita um objeto, por sinal um objeto feito por artistas, que era considerado uma maravilha em sua época: a pintura de uma linha dentro de uma segunda linha por sua vez dentro de uma terceira linha (“de uma linha” não quer dizer que essas linhas fossem o objeto do quadro, mas que ele consistia justamente em uma linha desenhada dentro de uma linha e de uma outra linha). Um pintor foi visitar um amigo, também pintor, mas não o encontrou. No ateliê do amigo, ele reparou num painel de madeira em branco e desenhou ali, à mão livre, uma linha vertical tão perfeitamente reta e ortogonal que parecia feita a régua. Certo de que seu colega saberia quem tinha realizado tamanha proeza, saiu para um passeio. O colega encontrou o desenho e tomou-o como um desafio; desenhou então, também à mão, uma linha passando pelo meio da linha do seu amigo, mas a habilidade necessária para fazer essa bisseção e para desenhar a primeira linha era comparável à diferença entre andar sobre uma linha reta e fazer essa mesma linha reta andando numa corda bamba. Ele então dividiu a primeira linha ao meio, dando-lhe uma largura diferente da inicial. O primeiro artista voltou, desenhou uma terceira linha dividindo a última em duas, e venceu a cordial competição. Esses artistas deram provas de extraordinário reflexo, de destreza quase atlética, e as pessoas se impressionaram tanto com isso que acorreram aos montes para admirar tamanha façanha (uma fraude de pasmar seria se as linhas tivessem sido desenhadas com uma régua e um tira-linhas). Mas ninguém viu o objeto como obra de arte, apenas como um *tour de force* de extrema perícia manual. Algo bem parecido com isso, sem grandes preocupações quanto à maneira de pintar as linhas, poderia ser encontrado numa galeria da Madison Avenue, em Nova York, e apreciado como uma síntese das grandes inovações de Barnett Newman (pensem em suas linhas ou faixas verticais, ou *zips*) e de Frank Stella (lembrem das suas pinturas de faixas fortemente delimitadas). Parrásio não entenderia de jeito nenhum como uma coisa dessas podia ser uma obra de arte, a não ser imaginando um objeto real do qual ela fosse uma imitação (um corte longitudinal do músculo estriado, talvez?), e teria feito sérias objeções à escolha do tema, porque o tema também era

um fator importante. Seja como for, possibilidades históricas desse tipo é que fariam do objeto idêntico uma obra de arte se produzido pelas mãos de Picasso — mas não pelas de Cézanne, supondo-se que ele, com sua habitual meticulosidade, tivesse usado como poedouro um pedaço de tecido parecido com a gravata de Picasso (sabe-se que ele limpava o pincel a cada pincelada), e que, com sua bem conhecida parcimônia, só o jogasse fora quando não prestasse mais, disso resultando um pedaço de pano com a forma de uma gravata e inteiramente coberto pelo mesmo azul que imaginamos Picasso ter escolhido para executar sua obra. Não se pode dizer sequer que Cézanne tivesse tido a *intenção* de realizar uma obra de arte dessa maneira, pois naquela época o conceito que tornava possível conceber tal intenção ainda não existia. Mas Picasso era famoso por suas transfigurações do lugar-comum: ele já havia feito uma cabeça de chimpanzé com brinquedos de criança; o tórax de um bode com uma velha cesta de vime; a cabeça de um touro com peças de bicicleta; uma Vênus com um bico de gás — por que não faria a transfiguração suprema, uma obra de arte a partir de uma coisa, *La Cravate* a partir de uma gravata? Espaço havia para tal objeto no mundo da arte da época e na estrutura interna da obra de Picasso, que tanto contribuía exatamente para definir esse espaço. Cézanne, por mais ousado e original que fosse dentro das fronteiras da pintura, não tinha outra escolha senão explorar o território que essas fronteiras delimitavam, sem propriamente transformá-las, e só tinha a opção de fazer maçãs e montanhas a partir de tintas.

Essas reflexões servem apenas para mostrar que um *objeto* pode ser uma obra de arte numa determinada época histórica e não em outra. Apontam para alguns aspectos contextuais — como na discussão sobre Pierre Menard — que têm certa relevância, por exemplo, para reputar alguma coisa como espirituosa. Não se pode qualificar uma coisa como espirituosa por nenhum de seus atributos intrínsecos, pois a mesma frase pode ser espirituosa num contexto e não em outro, de forma que é inútil decorar uma porção de frases cheias de verve sem lembrar do contexto em que foram proferidas, o qual pode nunca mais se repetir. Disraeli, ao final de um jantar onde tudo o que foi servido estava frio, disse, quando trouxeram o champanhe: “Enfim, algo quente” — uma frase de efeito demolidor na situação, embora as palavras “enfim, algo quente” não sejam por si mesmas modelos

de espirituosidade. O contexto possibilita a transformação de simples palavras em frases cheias de verve. Mas a distância entre possibilidade e realidade é imensa, e ainda não avançamos muito na busca de uma solução para o nosso problema.

Qual o *assunto* de *Cravate*? — poderíamos perguntar. Haverá mesmo um assunto? De certa forma sim, diríamos, e essa é também uma questão histórica, que depende, pelo menos em parte, do assunto que Picasso pretendia que a obra tivesse. Imaginemos porém que ele negasse, como fez J com seus modos grosseiros no começo deste ensaio, que a obra tivesse um assunto. Gostaria de aceitar essa resposta, e examiná-la com as reflexões a que aludimos rapidamente no início deste capítulo. Talvez a obra não tenha mesmo nenhum assunto, mas não se pode eliminar e rejeitar a pergunta de imediato. A demanda por um tema no caso do trabalho da criança, essa sim é rejeitável de saída. A gravata da criança pode até ter um sentido como gesto, revelando uma profunda hostilidade edipiana ao pai (basta pensar no simbolismo sexual da gravata!), e então ser uma expressão desse sentimento. Mas apesar de ser sintoma de algo não é uma coisa que contém um assunto, por razões que examinaremos depois. Ou, se esse exemplo for muito insignificante, pelo menos o pedaço de gravata que Cézanne usava para limpar os pincéis não tem nenhum assunto: é apenas uma coisa coberta de tinta. Assim, se a gravata de Picasso e a gravata de Cézanne não têm assunto, o *peso dessa afirmação* é diferente em cada caso. No primeiro, a obra não tem assunto porque Picasso quis que não tivesse. No segundo, não tem porque não é logicamente do tipo que tem assunto, sendo apenas uma coisa (um artefato, se tanto). Pensemos numa analogia: indagada sobre por que levantou o braço, uma pessoa poderia responder que não havia motivo algum, simplesmente fez o gesto, *à propos de rien*, sem nenhuma intenção. A pessoa pode estar enganada — deve haver, sempre há, uma razão oculta —, mas se estiver certa, o que fez foi dar uma resposta negativa à pergunta, mas não negou a pergunta. A pergunta se justifica, mas não comporta nenhuma resposta positiva. Em contraposição, se o braço de um homem se mexe de tal maneira que não permite identificar uma ação, mas um tipo qualquer de espasmo, ou simplesmente ocorre por causas

desconhecidas, então, por nos parecer uma ação, poderíamos novamente lhe perguntar o porquê; e quando ele nos diz que não houve razão alguma, essa resposta exclui o movimento do domínio em que a pergunta se aplica, negando, como dissemos, a pergunta como tal. A relação entre uma obra de arte e uma coisa idêntica a ela é análoga, nesse sentido, à diferença entre uma ação básica e um movimento corporal similar em todos os seus aspectos exteriores.

Antes de considerarmos as outras duas gravatas, voltemos ao caso da tinta despejada aleatoriamente e que se parece com O *cavaleiro polonês*. Podemos mais uma vez perguntar qual é seu assunto, e a resposta é (acho eu) que o quadro não tem assunto algum, ainda que se pudesse alegar que, por sua semelhança formal com O *cavaleiro polonês*, deveria tratar do mesmo assunto do *Cavaleiro polonês* de Rembrandt, e ser tão ambíguo quanto este talvez seja. Só que não está claro nem mesmo se a mancha de tinta tem uma estrutura, apesar de congruente com um objeto — o verdadeiro *Cavaleiro polonês* — que, esse sim, a tem. E mesmo que o objeto em questão tivesse alguma estrutura, não é óbvio que herde significado de sua contraparte estrutural.

Caso esse último exemplo pareça difícil de aceitar, imaginemos uma simples fotografia, sem maiores complexidades além da mera tomada de um instantâneo. Suponhamos que seja uma foto do World Trade Center. Sabemos bem quais as condições necessárias para que a descrição seja verdadeira: a foto deve se parecer com o World Trade Center, de qualquer ângulo que seja tirada — e para não complicar o exemplo, a foto será perfeitamente nítida. Mais do que isso, a fotografia deve ter como *causa* o próprio World Trade Center, cujas radiações interagem com o papel tratado por um processo fotoquímico para produzir exatamente aquele padrão de claros e escuros. Imaginemos agora, ao lado da foto do World Trade Center, um pedaço de papel fotográfico contendo o mesmo padrão de claros e escuros, só que não causado pelo World Trade Center. Talvez tenha se materializado misteriosamente no papel. Talvez seja o resultado do disparo acidental da máquina quando a lente focava o mar do cabo Canaveral, e talvez, por essa espécie de coincidência com a qual estamos pouco a pouco construindo uma filosofia da arte, o resultado se pareça exatamente com a fotografia do World Trade Center. Parece, mas não é, porque lhe falta a condição causal para sê-lo. A foto que tem uma causa dife-

rente é de uma coisa diferente da primeira, e é possível imaginar histórias causais contraditórias com a alegação de que a foto é do que quer que seja e, portanto, com a alegação de que se trata em primeiro lugar de um instantâneo. Creio que essas reflexões têm imensa relevância filosófica, mas me limitarei a esboçar os aspectos mais estreitamente relacionados com o nosso tema.

Nas *Meditações*, Descartes afirma que “les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures”.⁹ Ele pergunta se podemos saber se estamos sonhando ou estamos acordados e, como ele também era um representacionista em questões de percepção, se o que é representado quando estamos acordados são “comme des tableaux et des peintures”. A diferença é que quando estamos despertos e percebendo a veracidade das coisas, supomos que as representações são causadas por aquilo com que se assemelham, de modo que uma verdadeira percepção se parece muito com um instantâneo, tal como acabei de descrevê-lo. Mas na medida em que essa similaridade é irresistível, um outro problema se coloca de imediato. Descartes afirma que podemos identificar uma representação (uma *idée*) como sendo *de* uma coisa ou de outra — dele mesmo, por exemplo, sentado numa mesa vestindo um roupão, meditando sobre os problemas do mundo exterior. E diz ainda que essa identificação se dá a despeito de que ele esteja apenas sonhando ou realmente percebendo a si mesmo. Mas se a percepção de fato for como uma fotografia, então, pelo mesmo motivo de que uma fotografia somente é daquilo que a causa e com que se parece, ao passo que uma coisa exatamente igual a ela mas com uma história causal diferente *não* o é, uma *idée*, ou representação, somente é daquilo que cremos que seja se *ela* também tiver a história causal correta, enquanto algo exatamente igual a ela mas com uma história causal diferente *não* o é. Se minha caracterização de uma *idée* como sendo *de* alguma coisa estiver correta, não poderei duvidar de modo inteligível que ela tenha a espécie de história causal que deve ter para ser identificada como eu a identifiquei. Ou as dúvidas não são

9. Km francês no original: “As coisas que nos são representadas durante o sono são como quadros e pinturas”. Renc Descartes, *Méditations*, in *()euvres et lettres* (Paris: Gailimard, 195), p. 269). (Rd. bras.: *Meditações sobre filosofia primeira*. Campinas: Cemodecon / n-cn-Unicamp, 1999.) [n.t.)

inteligíveis ou a identificação está errada. Portanto, até o ponto em que minhas idéias forem “claras e nítidas”, isto é, sejam *de* alguma coisa, elas devem corresponder, se a teoria representacionalista estiver correta, exatamente àquilo que sou obrigado a supor que sejam suas causas, dado que elas são identificadas como são. E claro que a teoria representacionalista pode estar errada, e provavelmente está, mas vale notar que pelo menos um elemento da estrutura deve ser sacrificado: ou não existe nenhum problema do mundo externo, ou não posso identificar as representações, ou as idéias não são representações.

É óbvio que não nos compete aqui fazer um aprofundamento das teorias de Descartes, mas seus famosos dilemas nos oferecem uma outra oportunidade para aplicar o argumento de que certas coisas que se parecem exatamente umas com as outras podem não dizer respeito à mesma coisa, ou uma delas somente diz respeito a alguma coisa se estiver pressuposta a história causal correta, enquanto sua contraparte idêntica pode não *dizer respeito* a absolutamente nada. Nas *Investigações*, Wittgenstein considera uma tribo que por acaso utiliza como decoração as mesmas formas que usamos no cálculo matemático. Assim, seus integrantes podem ter

$$f [F(x) + g(x)]dx = fF(x)dx + fg(x)dx.$$

Mas não se segue disso que a decoração deles *diga* o que *isso* diz,

$$/ [F(x) + g(x)]dx = fF(x)dx + fg(x)dx,$$

que a integral de uma soma é igual à soma das integrais. *Como essas marcas chegaram a uma aparência* determina se é possível levantar o problema do significado, e por conseguinte o problema da verdade. As marcas nas tendas da tribo talvez tenham um significado, talvez sejam mais que uma simples decoração. Mas até aprender o que aquela notação significa para os membros da tribo não tenho certeza nem mesmo de que ela contenha a *sintaxe* da fórmula da soma de funções.

Suponhamos agora que a gravata de Picasso tenha realmente um assunto, e que, de acordo com minha descrição da aplicação uniforme

da tinta azul, uma parte do significado da obra se refira à pintura. Na década de 50, a pincelada tinha tamanha importância para a pintura, por deixar entrever imediatamente a ação de depositar tinta na tela, que era impensável escondê-la, como nas superfícies vítreas da pintura acadêmica de uma determinada época. E sendo a pintura virtualmente definida como ação — a ação como causa e substância das obras —, a pincelada era um emblema profundamente carregado de significado. A supressão das marcas das pinceladas em Picasso pode ser interpretada como uma polêmica referência a essa carga emblemática, sugerindo que há muitas maneiras de executar os atos de pintar além das admitidas no estreito vocabulário de gestos dos expressionistas abstratos. O ponto principal desse argumento é que uma pessoa não familiarizada com a metafísica da pincelada não se daria conta do significado da aplicação uniforme de tinta em *La Cravate*, da mesma forma que alguém que desconhecesse a história da arte em Florença e Siena depois da peste negra, tal como nos foi dada por Millard Meiss, não perceberia a ausência, e nesse caso ausência deliberada, da perspectiva característica de Giotto no retábulo de Strozzi — assim como não se daria conta da relação forçada entre as figuras divinas e humanas, que Giotto tornou mais natural. A rejeição deliberada de um modo de representação implica a rejeição de toda uma forma de relacionamento com o mundo e os homens, e nesse último caso significou uma tentativa de restabelecer uma relação desastrosamente distorcida pela arrogância dos homens em nome do realismo, conforme a interpretação que se fazia na época das pinturas de Giotto. Olhando obras de Nardo da Cioni ou Andrea di Orcagna, qualquer pessoa que tenha algum conhecimento dos estilos pictóricos poderá facilmente situá-las no período pré-Giotto, e de fato podem ter sido pintadas antes de Giotto. Mas o que essas obras pretendiam significar talvez não seja o que nos ensinaram que elas queriam dizer, porque Giotto ainda não havia nascido e a peste negra ainda não havia devastado as cidades de Florença e Siena.

Essa é uma das razões pelas quais Cézanne, ainda que sua gravata fosse uma obra de arte, não poderia tê-la imaginado com o mesmo significado que Picasso teria dado à dele, já que os fatos pertinentes ainda estavam por acontecer e não podiam ser assunto para o trabalho de arte. E é por essa mesmíssima razão que a gravata da criança não

poderia dizer, supondo que teria algo a dizer, o mesmo que a gravata de Picasso: a criança não poderia ter internalizado a história recente do mundo da arte ou mesmo compreendido a insana polêmica sobre a pincelada. Não é só que a conformação da história da arte precisa mudar antes que essas afirmações estéticas se tornem possíveis, mas é que o indivíduo precisa ter internalizado essa história para estar em condições de fazê-las. Isso a criança não poderia ter feito. Ou, na hipótese bem improvável de que ela conhecesse Pollock, De Kooning e Kline, a expressão “até o meu filho faz” deve sofrer uma radical mudança de sentido: a criança é que seria extraordinária, não a obra.

Vista por essa perspectiva, a condição da falsificação talvez seja apenas esta: ela mantém uma relação equivocada com quem a produz e por isso não pode ser aceita como portadora de uma afirmação de seu autor; a falsificação somente aspira a ser a afirmação do outro — no caso, de Picasso. Várias motivações inspiram os falsificadores. Van Meegeren queria provar que podia pintar tão bem quanto Vermeer, mas não se pode dizer que essa afirmação se expresse em sua tentativa de igualar-se a Vermeer, pois somente suas fraudes poderiam justificá-la. E quaisquer afirmações que Vermeer pudesse ter feito se as tivesse feito por intermédio das pinturas forjadas por Van Meegeren, não poderiam ser afirmações que se expressam por intermédio *dessas* pinturas específicas, uma vez que não foram pintadas por Vermeer. A posição de Van Meegeren é completamente diferente da de um artista que, em 1935 ou qualquer outra época, pintasse à maneira de Vermeer e usasse deliberadamente tal anacronismo estilístico para se manifestar, quem sabe, sobre a decadência da arte holandesa de seu tempo.

Voltando mais uma vez ao melancólico quadrado vermelho de J, que ele proclamou ser uma obra de arte, talvez se possa dizer apenas que a obra surgiu numa atmosfera teórica em que as fronteiras entre arte e realidade começaram a fazer parte do que determina a diferença entre arte e realidade, e ao incorporar essas fronteiras sua obra consegue de certa forma transcendê-las. Torna-se obra de arte por incorporar uma definição de si mesma como tal. E contudo permanece bastante vazia.

Não me parece que essa longa e labiríntica discussão tenha nos permitido avançar muito na compreensão da natureza das obras de arte: apenas constatamos a pertinência de uma determinada questão, a do “sobre-o-quê”, cuja relevância para uma classe de coisas além da classe

das obras de arte não é difícil reconhecer. Temos ainda um longo caminho a percorrer antes de nos permitirmos vôos filosóficos mais altos. Mas antes de dar o próximo passo vamos fazer uma pausa para refletir sobre a pintura de J à luz de algumas questões de grande profundidade sugeridas pela pergunta do filósofo Francis Sparshott: “Será que algum crítico já aceitou como verdadeira a mensagem de uma pintura vazia que ele anteriormente estava inclinado a julgar como falsa?”. E: “Pinturas vazias exprimem alguma mensagem interessante ou potencialmente interessante?”. Por fim: “Será que a mensagem de uma obra vazia tem sempre esta forma: ‘Eis um pintor que consegue exibir impunemente uma tal pintura numa galeria como esta nesta época?’”.¹⁰

Imagine-se que em vez de um pintor tivéssemos um gravurista que espalha tinta sobre uma chapa, a imprime e exhibe somente isso. Um artista amigo meu, Shiko Munakata, grande mestre moderno da xilogravura japonesa, fez isso. Shiko escreveu certa vez o seguinte:

Peço a meu ajudante para espalhar nanquim numa prancha de madeira não entalhada, deitar o papel em cima e imprimir. Ele vai obter uma gravura em preto, mas o resultado não será o preto da tinta, e sim o preto típico das gravuras.

O objetivo agora é dar mais vida e mais potência a essa gravura, fazendo incisões na superfície da matriz. O que quer que eu grave, comparo com uma impressão não entalhada e me pergunto: “Qual tem mais beleza, mais força, mais profundidade, mais magnitude, mais movimento, mais tranquilidade?”.

Se houver aqui alguma coisa inferior a uma prancha virgem, não criei minha gravura. Perdi para a prancha.¹¹

O crítico certamente tem algo a aprender com essas palavras: a distinção entre o preto da tinta e o preto da estampa redime qualquer ensaio de filosofia da arte, e poucos são tão admiravelmente esclarecedores quanto esse depoimento. Será que o crítico poderia tirar a mesma lição contemplando uma gravura em preto se soubesse o que Munakata estava afirmando? Creio que sim, embora não por estudar

10. Iii: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1976, pp. -9-80.

11. In: Yojina Yasuda (org.), *Shiko Munakata* (Vermont: Charles F. Tuttle, 1958), p. 5.

a gravura sem o benefício da compreensão. A maravilhosa gravura do monte Fuji de Munakata, de sua série *As 53 estações de Tokaido*, é a que chega mais perto de uma impressão em preto entre os trabalhos dele que conheço, mas poucos conseguem aquilatar a profundidade da obra. Fíaveria algum sentido em produzir uma estampa em preto mais de uma vez? Uma resposta poderia ser que o artista resolveu não gravar mais nada porque *tudo* o mais “perderia para a prancha”. Poderia alguém “passar por isso impunemente”? Não tenho certeza sobre o que significa “isso”, mas sei que qualquer pessoa que penetre na profundidade da gravura em preto não entenderá mais o sentido de “passar por isso impunemente”. Pode-se retrucar que essas gravuras não são tão vazias assim — em comparação com a obra de J — e que o exemplo penetrante do trabalho de Munakata não ajuda muito. Aceitarei esse argumento, mas o entenderei como uma afirmação de que é extremamente difícil *determinar* que uma dada gravura — ou pintura — é vazia.

3 FILOSOFIA E ARTE

Se é verdade, como penso que é, que a filosofia tem um objeto próprio, e que portanto nem todo assunto lhe é pertinente, a investigação do fato de que a arte se presta espontaneamente ao tratamento filosófico pode nos ensinar alguma coisa a um só tempo sobre a filosofia e sobre a arte. Por isso, neste capítulo me ocuparei tanto da filosofia da arte quanto do seu objeto, a própria arte. E como acontece com toda investigação filosófica séria, esta será também simultaneamente metafilosófica e auto-reflexiva, pois a filosofia contém aquela reflexividade que Descartes afirmou ser constitutiva do pensamento como tal: seja qual for o objeto do meu pensamento, aprendo ao mesmo tempo sobre o objeto e sobre o próprio pensamento, de modo que as estruturas dos objetos que o ato de pensar revela também são revelações sobre as estruturas do pensamento. A natureza da filosofia é de tal sorte que ela parece estar logicamente co-implicada com todos os objetos de que se ocupa.

Se esse raciocínio for correto, deve-se pôr em evidência uma pergunta raramente formulada na filosofia da arte: por que a arte faz parte das coisas sobre as quais *pode* haver uma filosofia e por que é um fato histórico que nenhum grande pensador, de Platão e Aristóteles a Fleidegger e Wittgenstein, deixou de dizer alguma coisa sobre esse tema?

E evidente que todo esse raciocínio pode ser meramente indutivo: o fato de todos os filósofos terem tratado da arte, por mais intrinse-

camente filistinos que fossem (como Kant), pode não ser mais que um fator externo decorrente do que se esperava que fizessem como filósofos. Minha explicação é outra: penso que os assuntos que interessam à filosofia formam um conjunto logicamente fechado e que a dinâmica interna da filosofia exige que todo filósofo sério e sistemático (e não podem existir outros) mais cedo ou mais tarde percorra o ciclo completo dos assuntos pertinentes, já que eles se inter-relacionam; desse modo, é inevitável que o pensador acabe chegando ao tema da arte, se ela de fato faz parte desse ciclo e supondo que ele começou por outro tópico, ou então que venha a abordar o conjunto dos demais tópicos pertinentes ao ciclo, se começou pela arte. Nietzsche, que era extremamente sensível à arte, iniciou seu ciclo filosófico por esse assunto, mas prosseguiu investigando de modo sistemático todas as principais questões da filosofia. Kant, que parece ter sido particularmente insensível à arte, completou seu ciclo com uma das mais importantes reflexões sobre a arte já feitas em toda a literatura filosófica. E difícil encontrar um filósofo que tenha escrito exclusivamente sobre arte fazendo abstração das matrizes conceituais mais gerais nas quais de fato, e provavelmente por princípio, a arte sempre esteve inserida.

E por isso que o não-filósofo que se põe a ler o que os filósofos escreveram sobre a arte muitas vezes se decepciona e desiste. Não se dá apenas que nem todos os aspectos da arte interessam espontaneamente à consciência filosófica, e que muito do que torna a arte fascinante, arrebatadora e importante é não raro irrelevante do ponto de vista filosófico. Além disso, o filósofo tende a jogar todo o peso do seu sistema de pensamento sobre os pontos de interseção entre a arte e os demais assuntos de interesse filosófico, e retém da arte apenas o que é pertinente à sua problemática. Assim, o leitor leigo descobre logo que, até para começar a apreciar o que o filósofo escreveu, terá de se familiarizar com o sistema de pensamento em questão — assimilar as estruturas críticas de Kant, interiorizar os esquemas ontológicos de Platão —, para se dar conta depois de que o esforço talvez não terá valido a pena, considerando a pouca atenção que a análise filosófica concede à arte como fenômeno e a quantidade de aspectos negligenciados ou incompreensivelmente descartados, como se o conteúdo do ovo fosse jogado fora e a casca mantida por razões impenetráveis. Essa é, sem dúvida, uma reclamação freqüente e quase crônica que aque-

les que têm interesse direto, talvez apenas um interesse humano, em determinado assunto dirigem às filosofias que tratam desse tema. As filosofias da ciência e da linguagem, por exemplo, têm sido alvo desse tipo de queixa, e seria de fato interessante considerar por que a ciência e a linguagem são dois outros tópicos de natural interesse filosófico, ao passo que alguns assuntos que a uma visão superficial parecem próximos da arte não são, como a moda, o artesanato, a *haute cuisine*, a criação de cães e outros. Desnorteados, os lingüistas se perguntam o que os filósofos da linguagem podem fazer senão um pouco mais de lingüística. Os próprios filósofos muitas vezes se fazem a mesma pergunta, e alguns se transformaram em lingüistas, por assim dizer, pela porta dos fundos. Contudo, as questões filosóficas relacionadas com a linguagem seguem uma direção inevitavelmente oposta à das questões científicas (o que não quer dizer que alguns problemas que preocupam os lingüistas não sejam questões filosóficas). O mesmo sucede com a ciência e, a meu ver, com a arte. Como a filosofia da arte, por mais ricamente ilustrada que seja, só intercepta em ângulos retos o plano do interesse humano pela atividade artística, os escritos filosóficos sobre arte, sobretudo os melhores e mais exemplares, estimulam a opinião de que a filosofia da arte é *completamente* irrelevante para a vida da arte e que não é possível extrair nada de muito interessante sobre a arte de análises tão áridas e abstratas. Os filósofos da arte e o mundo da arte agem como duas curvas opostas que se tangenciam em um único ponto e depois se desviam para sempre em direções diferentes. Isso acaba reforçando a hostilidade própria dos artistas, desde íon, o rapsodo, até os inflexíveis irracionalistas da Rua 10 e do The Club,¹ contra o tratamento teórico e intelectual dado à sua atividade.

E assim as coisas teriam permanecido indefinidamente não tivesse a arte evoluído de tal forma que a questão filosófica de seu status quase se converteu em sua própria essência. Dessa maneira, a filosofia da arte, em vez de permanecer alheia a seu objeto e tratá-lo de uma

i. A Rua 10, em Manhattan, concentrava nas décadas de 50-60 inúmeras galerias de arte e era um pólo de intenso debate artístico e intelectual. O Artists' Club, ou The Club, fundado pelos expressionismos abstratos, localiza-se nessa rua e foi durante aquelas décadas um dos principais centros da vanguarda da pintura nova-iorquina. [n. i.]

perspectiva distante e exterior, tornou-se o eixo de articulação das suas energias internas. Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia. É quase como se a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi do interesse dos filósofos, de modo que muito pouco, ou quase nada, restou para o prazer dos amantes da arte. A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente — a consciência da arte sendo *arte* sob uma forma reflexiva comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia. Resta agora saber o que efetivamente distingue a arte de sua própria filosofia, o que nos leva à questão de saber o que impede este livro, que é um exercício de filosofia da arte, de ser uma obra de arte à sua maneira, uma vez que as obras de arte se transfiguraram em exercícios de filosofia da arte. Mas isso eleva a um novo nível, pelo menos é o que espero, as perguntas com as quais começamos o primeiro capítulo: como uma coisa pode ser uma obra de arte e outra coisa, exatamente igual à primeira, não pode — como o nosso humilde abridor de latas e o nosso ilustre objeto escultórico?

Seja como for, a definição da arte tornou-se parte integrante da natureza da arte, e de modo bem explícito. Em certa medida, a definição da arte sempre foi uma preocupação filosófica (embora não em consequência de um especial interesse filosófico em dar definições, pois a filosofia não se reduz à lexicografia, e a pergunta que nos interessa pode ser enunciada da seguinte maneira: por que a arte é uma das coisas que os filósofos se preocuparam em definir?). Essa congruência entre a filosofia e seu objeto quanto ao problema da definição só pode nos parecer surpreendente, *a não ser* quando a filosofia toma a si mesma como objeto. Essa observação sugere de modo quase irresistível que a filosofia e a arte são uma coisa só, e se existe uma filosofia da arte é que a filosofia em geral sempre esteve interessada em si mesma e apenas reconheceu que a arte é uma forma momentaneamente alienada da filosofia. A sugestão é quase irresistível, mas devemos resistir-lhe, por prudência. Entretanto, e já que o assunto se impôs, o melhor que *nós* temos a fazer é nos concentrar deliberadamente na tarefa de buscar uma definição para a arte. Na medida em que as fronteiras

entre a filosofia e a arte estão ameaçadas de desaparecer, essa definição dificilmente deixará de ser também uma definição da filosofia, na verdade uma autodefinição a partir de dentro.

Considerando a simbiose lógica entre a filosofia e seu(s) objeto(s), é desconcertante que alguns dos nossos melhores filósofos da filosofia — e da arte — queiram insistir na idéia de que é impossível formular uma definição da arte, que é mesmo um erro tentar fazê-lo, não porque não existam fronteiras, mas porque estas não podem ser estabelecidas pelos métodos usuais. Ou, se é impossível formular uma definição da arte, então, na medida mesma em que as fronteiras entre a filosofia da arte e a arte foram dissolvidas, tampouco é possível dar uma definição da filosofia da arte, nem sequer da filosofia propriamente dita. Previsivelmente, foi Wittgenstein quem propôs esse desafio.

Para Wittgenstein, a filosofia sempre foi um problema; no *Tractatus* ele a qualificou como *nonsense*, pois não haveria lugar algum para as suas proposições (se é que podemos chamá-las de proposições) na representação última do mundo; nas *Investigações filosóficas* qualificou-a como atividade ociosa e finalmente como *nonsense*, pois seus enunciados não encontrariam lugar nas formas de vida que conhecemos. Nas *Investigações*, a filosofia começa quando “a linguagem sai de férias”; no *Tractatus*, começa quando, depois de chegarmos aos limites derradeiros da ciência natural, caímos no vazio do sem-sentido. A filosofia não é uma representação factual, embora os filósofos pensem o contrário, e não produz resultados, ainda que seus adeptos pensem que deva fazê-lo. Não passa, portanto, de um mau emprego ou de um subemprego da linguagem, e os que professam falar esse idioma deveriam ser rechaçados, como os poetas em Platão, para o silêncio mais longínquo. E quando a filosofia — em contraste com a ciência — pretende ser informativa e nos ensinar verdades (sobre a arte, por exemplo), ou se trata de uma forma disfarçada de nos dizer algo que já sabemos, e nesse caso é inútil, ou de uma forma não disfarçada de dizer alguma coisa contrária ao que sabemos, e então é falsa. Portanto, ela ou duplica o saber humano ou o transgride, e em nenhum outro domínio isso é mais verdadeiro do que na filosofia da arte. A esse propósito, gostaria de explorar a posição de Wittgenstein acerca de uma questão que não podemos honestamente evitar.

A tese de Wittgenstein, como a entendo, é a de que não é nem possível nem necessário formular uma definição da arte. Não é possível por causa do tipo de conceito com que estamos lidando, um conceito que exclui a possibilidade de haver um critério para as obras de arte e conseqüentemente exclui a existência de um conjunto de condições necessárias e suficientes para determinar-lhes a natureza. Os seguidores de Wittgenstein nos garantem que, como esse critério não existe, a busca de uma definição compatível com os tradicionais requisitos filosóficos de necessidade e suficiência foi uma daquelas grandes cruzadas sem rumo, uma grande trapalhada da inteligência: os filósofos não olharam bem de perto os objetos que visavam e supuseram *a priori* que o conjunto das obras de arte constitui uma espécie, como a das zebras, um conjunto logicamente homogêneo de objetos cujo princípio de homogeneidade deveríamos descobrir. Se esse pressuposto fosse correto, seria espantoso que tal princípio tivesse escapado à percepção das melhores cabeças de todos os tempos. E bem possível que a tarefa esteja realmente acima da capacidade humana. Mas será que a explicação não poderia estar na possibilidade de que o conjunto em questão não tenha a estrutura pressuposta, sendo estruturado segundo um princípio estranhamente oculto e intrincado? Não poderia ser um *tipo de conjunto completamente diferente*, com uma estrutura que os filósofos não captaram: um conjunto logicamente aberto para poder comportar objetos sem características comuns?

Pensemos no conjunto dos jogos, para usar um dos exemplos mais famosos de Wittgenstein. “O que têm eles em comum?”, pergunta Wittgenstein nas *Investigações*, e continua: “Não diga que ‘deve haver algo em comum, ou não seriam chamados de jogos’, mas *olhe e veja* se existe alguma coisa comum a todos — porque se você olhar para eles não verá nada que seja comum a todos, mas similitudes, relações [...] uma trama complexa de similitudes que se superpõem e se entrecruzam”.² Mas também poderia ser que, por um acidente da história, todos os jogos tivessem uma propriedade comum e que, enganados por essa eventualidade, julgássemos encontrar nela a definição de jogo. Mesmo assim, sempre poderá haver um jogo — quem sabe não

2. Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, seção 66-6-, trad. Marcos G. Montagnoli (Petrópolis: Vozes, 1996). [n.i.]

o inventaremos amanhã? — que reconheceremos intuitivamente como tal apesar de não se enquadrar em nossa pretensa definição. E é justamente esse *recurso à intuição* que torna ocioso todo esforço de definição: reconhecemos o que são jogos simplesmente porque dominamos o mundo em que vivemos e não porque aplicamos uma definição que afinal de contas não existe. Definição alguma nos tornará mais sábios, pois passamos muito bem sem ela. Portanto, uma definição do jogo não é nem possível nem necessária.

Essa análise se aplica sem dificuldades às obras de arte que formam o que se poderia chamar, usando a formulação de Wittgenstein, de uma *classe de semelhança de família*: “Eu direi: os jogos formam uma família”, escreve ele, deixando implícito um contraste com a noção de espécie, pois as semelhanças que ligam os membros de uma família “se cruzam da mesma maneira” que os jogos. E Morris Weitz estende precisamente essa idéia ao nosso objeto quando escreve: “Se olharmos e virmos o que chamamos de arte, também não encontraremos nenhuma propriedade comum — tão-somente linhas de similitudes. [...] ‘Arte’ é um conceito aberto. Novas condições, novos casos surgiram constantemente e, sem dúvida, sempre haverão de surgir: novas formas de arte, novos movimentos hão de emergir [...]. Os estetas até podem estabelecer condições de similitude, mas nunca as condições necessárias e suficientes para a correta aplicação do conceito”.³ Suponho que o conjunto das famílias infelizes pode ser um exemplo do que Wittgenstein chama de uma família, pois cada família infeliz é infeliz à sua maneira, o que evidentemente não impede que cada uma seja *chamada* de uma família infeliz. E as famílias felizes, sendo todas iguais, talvez formem uma classe fechada que preenche condições suficientes e necessárias.

O uso do conceito de família para designar esse cruzamento de propriedades fenotípicas é muito mal escolhido, porque os membros de uma família, quer se pareçam muito ou pouco, devem ter obrigatoriamente afiliações genéticas comuns que explicam suas “semelhanças de família”. Nenhuma pessoa é membro de uma família se lhe faltam essas afinidades, mesmo que se pareça com este ou aquele parente (embora uma semelhança marcante possa ser um sinal de que o critério genético foi satisfeito).

3. Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, p. i“*.

E a injunção “olhe e veja” traz implicações desafortunadas, pois dá a entender que o problema da definição pode ser apenas uma questão de aptidões recognitivas. Certamente pode haver casos que envolvam essas aptidões, casos em que reconhecemos como “pertencentes à mesma família” grupos de objetos que não se parecem mais entre si do que os jogos. E isso não vale apenas para as relações familiares que fazem com que a filha tenha os olhos do pai (notem que não se diz que o pai tem os olhos da filha) e o filho o queixo da mãe. Pensem no que acontece quando reconhecemos fotografias da mesma pessoa em diferentes fases da sua vida: Edith Wharton, quando criança, era extraordinariamente parecida com a Edith Wharton idosa, apesar das óbvias diferenças entre uma criança e uma pessoa de idade. Ou então imaginem os retratos de uma pessoa em determinadas fases de sua vida feitos por diferentes artistas, como os de Diderot ou de Virginia Woolf. E pensem ainda na totalidade das obras de um determinado artista: a despeito de inúmeras diferenças, as obras têm semelhanças típicas que nos permitem reconhecê-las como de Mozart, de Delacroix etc. Considerem, por fim, todos os objetos de um determinado período, como a era de Luís xiv ou o rococó: há entre eles similitudes estilísticas, por mais que difiram entre si. Podemos aprender a reconhecer os Habsburgo, as fotos de Edith Wharton, os retratos de Diderot, as composições de Mozart, os objetos do barroco, e se realmente “olhamos e vemos” concluímos que podemos reconhecê-los porque todos participam de uma propriedade comum, ainda que indefinível: “o jeito de Wharton”, “o estilo de Mozart”, “a maneira do rococó”. Mas também não é por acaso que essa propriedade caracteriza os elementos dessa “família”, isto é, que as características sejam ao mesmo tempo do mesmo indivíduo, ou feitas pelo mesmo indivíduo, ou pertençam à mesma cultura e à mesma época; essas características transcendem a problemática do reconhecimento. Dado o fator genético ou causal comum, é bem possível que uma obra seja de Mozart sem parecer-se com nenhuma outra de suas peças musicais; portanto, pelo critério recognitivo as obras de Mozart seriam uma classe aberta, enquanto pelo critério causal seriam fechadas. Essas considerações põem em questão a relevância do critério do reconhecimento.

Passemos então à outra parte da análise wittgensteiniana, aquela que afirma que simplesmente reconhecemos uma coisa como um jogo — ou uma obra de arte —, sem que uma definição seja necessária ou

desejável. Que *espécie* de intuição pode estar envolvida aqui? Examinemos o seguinte *Gedankenexperiment*⁴ descrito por William Kennick em seu artigo “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” [Será que a estética tradicional se baseia num engano?]:

Imaginemos um enorme depósito de mercadorias repleto dos mais diversos objetos — quadros, partituras de sinfonias, danças e hinos, máquinas, ferramentas, barcos, casas, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, móveis e roupas, jornais, selos, flores, árvores, pedras, instrumentos musicais. Pedimos a um homem qualquer que entre no depósito e retire de lá todas as obras de arte. Ele poderá fazê-lo com razoável facilidade, apesar de não possuir — coisa que até mesmo os estetas hão de admitir — nenhuma definição satisfatória da arte em termos de um denominador comum. Imaginemos agora que se peça ao mesmo homem que volte ao depósito e traga todos os objetos que tenham “forma significativa”, ou todos os objetos de “expressão”. O homem vai ficar atônito, e com razão. Ele é capaz de reconhecer uma obra de arte quando a vê, mas não tem a menor idéia do que procurar quando lhe pedem para trazer um objeto que possua uma “forma significativa”.

Fazendo eco a uma famosa frase de Santo Agostinho sobre o tempo, Kennick escreve que “nós sabemos o que é arte quando ninguém nos pergunta o que ela é; ou seja, sabemos empregar corretamente a palavra ‘arte’ e a expressão ‘obra de arte’”. Note-se de passagem que o “ou seja” da frase citada corresponde ao “isto é” da filosofia da linguagem ordinária. Associando essa afirmação à tese de Santo Agostinho de que sabemos o que é o tempo, trata-se simplesmente de dizer que sabemos empregar a palavra “tempo”: podemos dizer que horas são⁶ quando nos perguntam; podemos responder se alguém pergunta quanto tempo leva para ir ao Zabar’s partindo do West End Bar; podemos dizer coisas do tipo “não sei onde gastei o tempo”; e não nos espantamos muito quando Menard escreve sobre “a verdade,

4. Em alemão no original: “experiência de pensamento”. [n.t.]

5. In: *Mind*, lxvii, 1958, pp. 321-22.

6. A frase original em inglês, “in the sense that we can comply with requests to say what time it is”, joga com as acepções de tempo e hora da palavra *time*. [n.i -1]

cuja mãe é a história, êmula do tempo”. Se “saber o que é a arte” quisesse realmente dizer que “sabemos empregar corretamente a palavra ‘arte’”, então eu não negaria que a filosofia da arte se reduz a uma sociologia dos usos lingüísticos da palavra “arte” e do termo “obra de arte”. Mas o leitor que me seguiu até aqui há de concordar que o uso adequado dessas palavras não será de grande valia para o homem que enviamos ao depósito de mercadorias, pois é fácil imaginar um outro depósito exatamente igual ao que Kennick descreveu, mas com a característica de que tudo o que for obra de arte no dele tenha um símile no nosso que não é obra de arte, e tudo o que não for obra de arte no dele tenha um símile no nosso que é arte. Assim, a pilha de obras de arte proveniente do depósito de Kennick seria indiscernível da pilha de não-obras de arte proveniente do nosso. Pode ser que o nosso homem saiba usar com maestria expressões como “a arte é longa, a vida é breve” e saiba conversar com as peripatéticas a respeito de Michelangelo, mas ele ficaria completamente perdido diante dos dois depósitos, e sua dificuldade para distinguir as obras de arte dos simples objetos talvez não ponha em dúvida o fato de que ele sabe “o que é arte”. Talvez não faça mesmo parte do domínio do conceito que uma pessoa seja capaz de identificar seus exemplos, mas agora já temos suficiente clareza sobre o assunto para afirmar que *não se pode formular um critério perceptual*. Qualquer que seja o conhecimento necessário à identificação de obras de arte, as aptidões recognitivas do homem de Kennick só podem ser contingentes. Kennick talvez tenha razão quando afirma que “somos incapazes de produzir uma fórmula simples, ou mesmo complexa, que ressalte com precisão a lógica dessa palavra e dessa expressão”. E ele está correto se o que quer dizer é que não temos e não podemos ter nenhuma fórmula que nos habilite a escolher obras de arte como escolhemos *bagels* numa padaria, porque se “*bagel*” tivesse a mesma lógica de “obra de arte”, uma torta de abóbora podia ser um *bagel*. Mas agora que nos damos conta da inutilidade da tarefa que Kennick achava fácil cumprir, e que admitimos que fórmula alguma poderia ser efetiva, estamos mais aptos a entender o que se pode esperar de uma definição de arte: não se pode esperar que ela nos forneça um critério para o reconhecimento de obras de arte. Aliás, agora estamos em condições de acrescentar que tampouco uma definição de jogo pode nos capacitar a reconhecer jogos, se de

fato o conceito de jogo é tão próximo do de obra de arte quanto faz crer a extensão da análise wittgensteiniana.

“Onde não há mistério, não há necessidade de desvendá-lo e certamente muito menos de inventar algum”, escreveu Kennick. E da forma como ele concebeu seu armazém, de fato não parecia haver mistério algum ali. Mas agora que aprendemos a dominar o princípio que nos capacita a construir pares de objetos ontologicamente distintos mas perceptualmente indistinguíveis, o fato de que o homem enviado ao depósito tenha feito as escolhas corretas nos parece ser uma feliz coincidência, porque a verdade é que ele estava como o cego de que nos falou Platão, que tomou o caminho certo por acaso. Cego a quê? Ao critério que o levou a escolher objetos que de fato eram obras de arte, porque ele pode muito bem ter se enganado na escolha dos objetos que lhe pareciam visualmente ser obras de arte mas não eram. Contar com uma definição não o deixaria mais apto a evitar as ciladas de nosso exemplo fictício, mas seria insensato pretender que ela não o tornaria mais informado. Pois continua valendo a questão de saber por que ele acertou, já que, *ceteris paribus*, poderia ter errado. Minha hipótese de um segundo depósito é uma arma poderosíssima para lançar por terra toda análise do conceito de arte que pressuponha a relevância absoluta da capacidade de reconhecimento. Refuta, por exemplo, a idéia de que seja possível identificar obras de arte mediante processos indutivos, emulação de alguém que sabe reconhecê-las ou por algum tipo de enumeração simples. Siga um homem que está percorrendo o depósito e preste atenção nas coisas que ele escolhe; depois vá ao segundo depósito e pegue exatamente as mesmas coisas: embora as duas listas combinem, o homem que você imitou terá escolhido as obras de arte, e você, as coisas que fazem parte do complemento dessa classe de objetos. Esse exemplo apenas desenvolve o fenômeno reconhecido em primeiro lugar por Weitz e Kennick: em períodos de estabilidade artística somos capazes de identificar obras de arte por indução e isso nos leva a crer que dispomos de uma definição, quando na verdade tudo o que temos é uma generalização extremamente circunstancial. Os próprios Weitz e Kennick admitem que um objeto que contraria essa generalização pode entrar no mundo da arte e por conseguinte ser uma obra de arte. Considerando que sempre existe a possibilidade de uma revolução total nas fronteiras da arte, esses autores concluem que

nenhuma generalização é possível: a generalização de hoje se transformará radicalmente em esquecimento amanhã. A criança que está aprendendo a distinguir obras de arte talvez fique espantada ao descobrir que uma série desconjuntada de setenta objetos confusos espalhados pelo museu como anêmonas compõe um conjunto de obras de arte. Esses mesmos objetos poderiam perfeitamente ser apenas almofadas de lixadeiras espalhadas sabe-se lá por que motivo no espaço do museu, formando não um conjunto de obras de arte, e sim de almofadas de lixadeiras.

Mas o fato de que uma coisa dessemelhante de todas as anteriores possa ser uma obra de arte pode nos levar a concluir que é impossível haver generalizações ou definições sobre obras de arte? Somente se limitamos os elementos da definição às propriedades perceptíveis. Ampliando a perspectiva para incluir propriedades não perceptíveis talvez nos deparemos com uma espantosa homogeneidade dentro da classe dos objetos que pela ótica wittgensteiniana constituem uma mera família de elementos heterogêneos. Suponhamos, por exemplo, que uma coisa é uma obra de arte se satisfaz uma relação com alguma outra coisa, conforme sugeriu Maurice Mandelbaum a respeito dos jogos. E suponhamos objetos singularmente dessemelhantes que satisfazem essa mesma relação e, em consequência, são obras de arte. Nessas circunstâncias a definição é possível, embora não em virtude da espécie de propriedades que os wittgensteinianos um tanto cegamente entenderam ser relevantes.

Consideremos o caso de uma criança que aprendeu a reconhecer seus tios por simples enumeração. Quando se pede que ela os identifique, a criança é capaz de fazê-lo do jeito que lhe ensinaram. Mas conseguir identificá-los não significa ter domínio do conceito de tio, da mesma forma que ser capaz de distinguir obras de arte por simples enumeração não implica dominar o conceito de arte. Vamos imaginar, porém, que a criança nota uma “semelhança de família” entre os seus tios e baseada nisso consegue identificar por dedução um tio que ela não vê há muito tempo. Para mim, ela ainda não apreendeu o conceito de tio. Imaginemos que os tios dela são caucasianos de meia-idade, mas uma de suas avós resolveu recentemente casar-se com um chinês, com quem

teve um filho, e que esse menino de feições orientais é apresentado à nossa criança como tio dela. Isso vai abalar sua confiança na dedução e predispô-la a odiar Hume com todas as suas forças. Ou então, se a criança tiver uma queda para a filosofia, ela poderá pensar que “tio” não é um predicado descritivo e às vezes é usado de modo performativo, como a palavra “bom”, de modo que quando uma pessoa chama alguém de tio não está fazendo uma descrição e sim declarando uma opinião positiva sobre ele — embora a criança possa se perguntar por que ocorre a essas pessoas qualificar tal opinião. Lembrando o caso do homem do armazém de Kennick, de nada servirá dizer que os tios têm algo em comum, ou seja, uma propriedade avuncular, ou uma “avuncularidade significativa”. De fato, uma vez dominado o conceito de tio, ficamos sabendo também que nenhum conjunto de propriedades simples vai nos ajudar a reconhecer tios, mas no máximo, talvez, a reconhecer um conjunto de propriedades simples graças às quais poderemos excluir alguns indivíduos dessa categoria, por serem do sexo feminino, por exemplo (embora a transexualidade comprometa até esse critério). Isso porque um indivíduo só pode ser tio se mantém uma relação complexa com outros indivíduos que também mantêm determinadas relações complexas entre si. É um fato de ordem genética e institucional que os nossos tios podem apresentar certa semelhança de família, mas isso não é uma condição necessária, e em mundos diferentes do nosso os tios podem fazer parte de uma lista heterogênea sob predicados de um lugar (*one-place predicates*) e homogênea sob predicados de muitos lugares (*multi-place predicates*) — assim como as obras de arte.

Curiosamente, os filósofos sempre acharam difícil lidar com relações, e a história das tentativas que fizeram para superar tal dificuldade é uma das menos edificantes no rol de suas incapacidades. No *Tractatus*, Wittgenstein supõe que as proposições baseadas em predicados relacionais não são “elementares”, embora seja difícil ver como se poderia legitimar essa tese, já que não há maneira de reduzi-las a proposições que empregam somente predicados de um lugar. Em termos abstratos, supondo a existência de propriedades F e G , de modo que a relação $H(ab)$ possa ser substituída por $a \text{ é } F \text{ e } b \text{ é } G$, e sendo isso válido para todos os predicados relacionais, obteremos um resultado paradoxal. Sabe-se que, embora a lógica de primeira-ordem seja

indecidível, a lógica de primeira-ordem dos predicados monádicos é decidível, e a substituição nos permitiria reduzir toda a lógica de primeira-ordem a uma parte adequada dela mesma. Mas há uma forma bem mais simples de mostrar a impossibilidade dessa redução. Imagine-se que Rab significa que “ a é casado com b ” e suponha-se que a proposição seja substituível por a é F e b é G , onde F e G são predicados monádicos, isto é, não são predicados relacionais disfarçados. Assim, Rab é equivalente a Fa e Gb . Suponha-se ainda que Rcd também é verdadeiro. É fácil provar que se Bob e Carol são casados um com o outro e Ted e Alice também são casados entre si, então Bob e Alice são casados um com o outro e Ted e Carol também são casados um com o outro. É até possível que isso seja verdade, mas não como uma consequência trivial de suas respectivas posições iniciais. Assim, a inferência não é correta.

Ora, se uma coisa somente pode vir a ser uma obra de arte se satisfizer uma relação qualquer com uma coisa qualquer, o fato de uma pessoa ser capaz de identificar objetos como obras de arte não prova que ela domina o conceito de arte. A rigor, pode ser uma evidência de que ela *não* domina o conceito, porque as propriedades que serviram de base para a identificação daqueles objetos seriam, no melhor dos casos, propriedades que as obras de arte *possuem*, mas ser uma obra de arte pode não *consistir* em possuir essas propriedades. E por isso que se deve estar sempre pronto a admitir a possibilidade de uma revolução artística. Mas tal conclusão não nos deve surpreender, pois somente fomos capazes de determinar quais dos nossos objetos indiscerníveis teriam a chance de ser obras de arte levando em conta os vários tipos de relações entre eles e seus criadores. Naqueles exemplos, algo semelhante a condições de produção parecia figurar na identificação de uma coisa como obra de arte, pois era um pressuposto para lhe atribuir tal predicado. E por isso que o conceito de “possuir forma significativa” me parece pouco fecundo para uma análise da arte, na medida em que é apenas um predicado monádico e assim sendo não tem eficácia para uma análise da “obra de arte”, se é que esta contém uma lógica profundamente relacional. Por outro lado, isso também explicaria por que, para usarmos o outro exemplo de Kennick, não adianta pedir ao homem do depósito que procure objetos que sejam expressões, já que “ser uma expressão” implica manter uma certa re-

lação com alguma coisa e talvez não haja maneira alguma de selecionar coisas que sejam expressões na base da intuição ou de uma simples inspeção direta. Um cartão do Dia dos Namorados pode expressar amor, mas se é fácil escolher cartões amorosos, isso não quer dizer que seja possível escolher todas as expressões de amor. Uma travessa de dobradinha também pode ser uma expressão de amor. A frase “eu odeio você” pode ser uma expressão de ódio tanto quanto uma travessa de dobradinha, mas uma travessa de dobradinha pode ser apenas uma travessa de dobradinha e não expressar coisa alguma. É por isso que, lembrando um outro exemplo clássico da estética, o homem do depósito teria muita dificuldade para identificar as imitações ou as representações, se é verdade que esses conceitos são relacionais.

Acabamos de ver que, embora os predicados relacionais não comportem uma definição em termos de predicados de um lugar, pode haver propriedades segundo as quais, sendo F uma delas, se a não é F , então a não pode fazer parte da relação de R com G . Assim, os pais têm de ser do sexo masculino e as filhas, do sexo feminino. E em fases de estabilidade artística costumava-se pensar que as obras de arte possuíam certas propriedades, cuja ausência bastava para pôr seriamente em dúvida seu status de arte. Mas esse tempo já passou há muito, e assim como qualquer coisa pode expressar qualquer coisa, desde que se conheçam as convenções pertinentes e os fatores que explicam seu status como expressão, qualquer coisa pode ser uma obra de arte: não há condições necessárias enunciáveis na forma de predicados de um lugar. Decerto não se deve concluir do fato de que qualquer coisa pode ser uma obra de arte que qualquer coisa o seja. Não estou me fazendo de profeta da Criatividade Universal. A máquina de escrever que estou usando poderia ser uma obra de arte, mas não é. O que torna tão interessante o conceito de arte é que dizer que minha máquina de escrever poderia ser uma obra de arte não é o mesmo que dizer que ela é um sanduíche de presunto, embora um certo sanduíche até pudesse ser (e quem sabe se já não é) um objeto de arte. Mas a explicação disso não se encontra unicamente na concepção de que uma obra de arte é um objeto relacional; a razão deve ser bem mais profunda.

Por enquanto, mesmo que o predicado “obra de arte” somente possa ser atribuído a um objeto que satisfaça a condição de manter determinada relação com alguma outra coisa, e mesmo que esse fato

explique de modo aceitável os fenômenos superficiais que levaram os filósofos a propor uma teoria da arte fundada em semelhanças de família, nada disso nos faz avançar um milímetro na resposta à nossa pergunta inicial: por que a arte é a espécie de coisa sobre a qual é possível haver uma filosofia? Os predicados relacionais não têm nada de especificamente filosófico: se “é um tio” é um predicado relacional oculto, a questão dos tios não é uma espécie de assunto que nos pareça espontaneamente relevante para a análise filosófica. Como *exemplo* de um conceito relacional, a noção de tio pode ter alguma importância como ilustração filosófica, mas nem por isso constitui um conceito filosófico. Tudo o que a nossa discussão mostrou é que um argumento da moda contrário à idéia de uma definição da arte fundamenta-se numa miopia de ordem lógica. Não estou afirmando que a definição de arte terá de incluir um conceito relacional em seu *definiens*, mas simplesmente que, se já o fez, isso por si só explicaria as dificuldades que tornaram inescapável o aparecimento de uma posição contrária à definição. Na realidade, o que pretendo mostrar é que as propriedades que uma definição de arte deve incluir não são especificamente relacionais, ou pelo menos que o tipo de relação em questão é peculiar à classe de coisas a qual pertencem as obras de arte e sobre a qual é possível desenvolver teorias filosóficas.

Voltemos então ao ponto de partida, agora um pouco mais esclarecidos por essa digressão no campo da forma lógica, e retomemos o filão do socratismo. No *Protágoras*, Sócrates propõe a seguinte pergunta retórica: “Suponha que alguém nos pergunte: em que coisas sábias os pintores são sábios? Creio que deveríamos responder: no que diz respeito à produção de similitudes”.’ Ora, “similitude” é uma relação, e talvez valesse a pena examinar o que a torna uma relação filosoficamente interessante desde que caracterize uma classe de obras de arte, ainda que, como se sabe, algumas semelhanças não sejam obras de arte, e decerto nem todas são. Tenho quase certeza de que Sócrates identifica similitude com imitações, mas mesmo que o conceito de imitação contenha em seu núcleo a noção de similitude, implica muito mais que isso.

Hoje em dia, já é lugar-comum pensar que o conceito de imitação não pode ser explicado unicamente pela similitude ou semelhança. Se existe uma coisa o da qual *i* é uma imitação, então *i* terá de ser semelhante a o para ser uma *boa* imitação. Um critério para identificar a má imitação é a falta de similitude, embora talvez seja necessário tomar uma decisão quando a similitude é tão marginal que o status da imitação se torna questionável: quando agito meus braços desordenadamente, isso é uma péssima imitação de uma cobra ou não é classificável como imitação de uma cobra ou o quê? De qualquer modo, a semelhança é em si mesma uma relação simétrica e geralmente transitiva, se bem que nos casos de semelhanças de família *a* pode não se parecer com *c* e parecer-se com *b* e *b* parecer-se com *c*. A imitação, no entanto, é assimétrica e certamente intransitiva. Uma mulher que interpreta o papel de um homem que se finge de mulher não está representando uma mulher. O papel de Otaviano — o jovem amante da Marechala em *O cavaleiro da rosa* — geralmente é interpretado por uma cantora contralto. O enredo exige que Otaviano se disfarce de camareira para enganar o barão Ochs. Mas nessas cenas a contralto não está imitando uma mulher; ela está imitando um homem-imitando-uma-mulher, e por isso a descrição do seu desempenho é muito mais complexa do que a de Otaviano.

Há uma tentação de explicar a assimetria pela assimetria da relação causal, ou pelo menos da relação explicativa, quando se quer dizer que as propriedades da imitação se devem às propriedades do original. Mas o fato de um pai ter as qualidades que tem pode explicar que o filho tenha as qualidades que tem — e eles até podem se parecer bastante — sem que o filho seja uma imitação do pai. O filho pode vir a personificar o pai, mais tarde, como um ator, mas a maneira como o pai faz parte da história causal de seu intérprete será diferente da maneira como ele faz parte da história causal do filho, ainda que nesse caso os dois sejam a mesma pessoa. Há quem pense que a mimese é tipicamente não-reflexiva, embora seja possível imaginar situações em que o filho que personificava o pai primeiro-ministro numa farsa política adoece e o pai verdadeiro, como um bom pai, vai substituir o filho na representação e acaba personificando a si mesmo. Hm um de seus filmes, Charles Chaplin fez o papel de um garçom que havia escondido da namorada sua verdadeira profissão; uma noite a moça

sai com amigos para conhecer a área “popular” da cidade e vai parar justamente no restaurante em que Carlitos trabalha; este, fingindo também estar ali para “se misturar com o povo”, faz de conta que está representando o papel do garçom que ele de fato é. Ele usa o fato real para imitar uma imitação em *trompe-Voeil* do fato real, fingindo que a realidade é a sua própria imitação e assim imitando a si mesmo. Mas esses exemplos provocam pesadelos lógicos que podemos dispensar até que o conceito de imitação esteja mais claro. Todas essas situações supõem que a imitação é um conceito relacional, o que é bastante questionável.

Imaginemos um homem que se veste e age como as mulheres em sua sociedade. A mera semelhança com o modo de vestir e agir dessas mulheres não transforma automaticamente o homem travestido de mulher numa pessoa que personifica uma mulher: pode ser que ele ache que essa é a forma correta de vestir e de agir de um rapaz, ou então que ele não tenha consciência de ser um homem, porque, como Aquiles, foi criado no meio de mulheres e por isso sua identidade sexual se retardou — ao contrário de Hércules, que no tempo em que tecia junto com as mulheres da rainha Onfale ficava feliz de trocar sua identidade por uma anágua e um fuso de fiar. Mas Hércules não imitava uma mulher só porque tinha de vestir-se e comportar-se como as mulheres (às vezes Hércules é representado com uma barba, como no quadro de Veronese). Onde está a diferença entre um travesti e um homem que interpreta papéis femininos, supondo que ambos estão imitando mulheres? Imagino que, de certa forma, o travesti está fingindo ser uma mulher e espera que as pessoas acreditem que ele é uma mulher, escondendo sua verdadeira identidade com trejeitos patéticos. Aquele que representa papéis femininos finge ser uma mulher para divertir pessoas que julga saberem que ele não é uma mulher, porque do contrário o divertimento que esse público pode extrair da sua maneira de agir será apenas o divertimento que pode extrair do comportamento de uma mulher, e apesar de o imitador ter conseguido enganar a platéia, de acordo com o argumento de Aristóteles seu feito seria na realidade uma derrota. Mas acho que podemos tirar outras conclusões. Os gestos daquele que interpreta o papel de uma mulher *dizem respeito* a mulheres, ao passo que a mimese efeminada do travesti não tem nenhum cunho semântico. A mimese se torna personificação

quando representa o comportamento do outro. A imitação, de modo mais geral, adquire finalmente uma condição de possibilidade artística quando não só se parece com alguma coisa, como uma imagem refletida no espelho, mas também diz respeito àquilo com que se parece, como a interpretação de um personagem.

Mas podemos agora avançar mais um pouco: uma pessoa pode imitar uma coisa, pode-se dizer legitimamente que ela está imitando alguma coisa sem haver similitude, não por que ela esteja fazendo uma péssima imitação, como no caso anterior, mas porque não existe nada com que a imitação pudesse assemelhar-se — como talvez seja o caso de *O cavaleiro da rosa*. O conceito de imitação não impõe do ponto de vista analítico que haja um original para explicar a imitação ou contribuir para a explicação das propriedades da imitação: esse original pode muito bem não existir, e nesse caso a explicação fracassa por falta do *explanans* apropriado. Pensemos num xamã indígena imitando o deus do fogo. Ele executa a dança do fogo, faz seu corpo ondular e saltar como uma chama, mas não está representando uma farsa em que simula o fogo: o que ele imita é o próprio deus do fogo. E sabe-se que esse deus não existe. Poderíamos dizer que a despeito de não haver um original o imitador precisa acreditar que ele existe, e talvez seja isso que se passe com o xamã. Mas será isso verdade no caso do homem que representa o unicórnio na peça *O unicórnio domado*, que finge estripar com seus chifres falsos toda sorte de criaturas desafortunadas até que se deixa domar por uma dama que finge ser uma virgem? Será que ele precisa crer no unicórnio que imita para poder imitar um unicórnio? A resposta é obviamente não; uma coisa pode ser uma imitação de um unicórnio sem ser a imitação do comportamento ou do caráter de um unicórnio, e a razão disso não é difícil de adivinhar. E que a imitação, para começo de conversa, é um conceito *intensional* — o que quer dizer que uma coisa pode ser uma imitação de x sem que isso implique necessariamente que exista um x do qual a coisa é uma imitação. Assim, não é que a imitação seja uma espécie diferente de relação de semelhança: *ela pode não ser em absoluto uma relação*. Se a imitação é um conceito intensional, evidentemente podemos aceitar a noção aristotélica de que uma peça de teatro é uma imitação de uma ação sem nos preocuparmos em saber que ação é imitada — pois talvez não haja nenhuma. O *Agamenon*

imita a ação de Clitemnestra e Agamenon segundo a tradição homérica, mas a história contada sobre eles pode ser fictícia, de modo que não há nenhum original a ser imitado. E embora se possa dizer que se trata de uma imitação de um mito, não é esse o propósito da peça, mas antes, como diria Aristóteles, a imitação de uma ação. Como pode ser uma imitação se nunca houve uma ação a ser imitada é uma pergunta que somente nos ocorre porque a princípio pensamos na imitação como uma noção extensional, o que provavelmente ela não é. Trata-se antes de um conceito *representacional*, como indica a relevância do problema do “sobre-o-quê” (*aboutness*): uma imitação não precisa *parecer-se com* coisa alguma. A única exigência, creio eu, é que a imitação se pareça com qualquer coisa a que *diga respeito no caso de ser verdadeira*.

A “imitação” é intensional não apenas no sentido anteriormente assinalado, de que uma imitação *x* pode não ser um *x*, mas também no sentido de que uma coisa pode ser uma imitação de *o* sem que isso acarrete necessariamente que haja um objeto *o* que a imitação copia. Nesse sentido, a expressão “imitação de” é como “imagem de”, pois geralmente se admite que uma imagem de *x* não é *x*, salvo no caso de imagens de imagens — a imagem-de-um menino não é um menino, a imagem-de-uma-uva não é uma uva, como os pássaros de Zêuxis aprenderam para sua frustração. Mas também não se pode deduzir de uma descrição verdadeira de uma imagem de *o* que existe um *o* que a imagem retrata. Basta pensar que a maioria das pessoas concorda com a identificação pictórica da obra-prima de Masaccio como a Santíssima Trindade — além das inúmeras identificações pictóricas da Anunciação —, embora seja controversa a *existência* de uma Santíssima Trindade que a obra de Masaccio representa, de maneira perfeita ou imperfeita, ou mesmo a de um anjo que teria anunciado a uma virgem que ela ia ser a mãe do Senhor sem deixar de ser virgem. Se isso for verdade, segue-se que uma imagem refletida no espelho, a despeito das espertas manobras diversionistas de Sócrates, não é uma imitação, porque nada (pelo menos em nosso mundo) pode ser uma imagem perfeita de *x* sem que exista um *x* que a imagem espelhe. Dizer que as imitações têm semelhança com seus originais, como os reflexos no espelho se assemelham aos originais, não prova nada, porque as imagens especulares exigem, lógica e conceitualmente, originais, ao

contrário das imitações. A natureza, sem dúvida, foi avara com os espelhos: eles poderiam ser (ou será que são em mundos possíveis?) como bolas de cristal ou tubos de televisão ou vidros mágicos através dos quais as imagens desfilassem ante nossos olhos, magicamente materializadas em uma superfície, mais ou menos como Narciso acreditou que fizessem na água. Não vale a pena nos alongarmos aqui para discutir se o fato de que os espelhos precisam de originais para formar imagens é uma verdade empírica ou conceitual. É possível que Sócrates jamais tenha encontrado uma imitação sem um original, embora, na época em que Aristóteles se apropriou da teoria da mimese, ele já tivesse reconhecido que as imitações devem ser muito diferentes de imagens refletidas num espelho, pois estas estão para as imitações assim como, para citar sua estupenda análise, a história está para a poesia. A poesia, ainda que imitativa, não está presa a uma entidade particular como está a história, e assim, por ter a possibilidade de descrever um modelo de ação amplamente exemplificado, é mais universal que a história.

Falta dar um último passo, e reconhecer que uma imitação pode ser um modelo nunca exemplificado na realidade, para se tornar claro que o conceito de imitação é não-extensional. Em vista disso, pode-se dizer que a tentativa de Sócrates de assimilar as imitações a imagens especulares encobria uma estrutura que, uma vez isolada, tem imensa importância filosófica. Isto é, pode-se dizer que ele estava se referindo ao que poderíamos chamar de imitações verdadeiras, em que o termo “verdadeiro” tem uma função semântica e não descritiva, e em que se admite que uma imitação falsa pode ser uma imitação tanto quanto uma proposição falsa pode ser uma proposição. No sentido descritivo, uma imitação falsa poderia ser qualquer coisa que pensamos ser imitação mas não é, como o *Quixote* de Menard não é uma imitação do *Quixote* de Cervantes, ou como uma mancha de musgo que se parece com o perfil de George Washington não é na realidade uma imitação pictórica do primeiro presidente dos Estados Unidos usando o musgo como matéria. Não: uma imitação falsa é uma imitação que não possui um original, para dizer o mínimo. Não surpreende, portanto, que a mesma ambigüidade entre o semântico e o descritivo que diz respeito às imitações e às proposições afete as imagens: a placa de musgo que tem uma forma parecida com o perfil de George Washington

se assemelha a uma imagem mas não é, sendo portanto uma falsa imagem, enquanto determinadas obras de Caillebotte poderiam ser classificadas como imagens falsas, no sentido de que os espaços representados não têm na realidade a geometria que a pintura lhes dá. Mas vamos deixar para depois a questão da semântica pictórica; por ora, ficaremos com o caso de uma imitação verdadeira, que é imitação de alguma coisa e é verdadeira se (i) denota a respeito de que ela é, digamos de o; (2) o está incluído na explicação dela; e (3) se parece com o. A bem dizer, assim caracterizada a imitação, não há muita diferença entre o que faz uma coisa ser uma fotografia de o e o que faz de uma coisa uma imitação de o, a não ser por uma distinção crucial: se faltam as condições referenciais e de causalidade, o resultado não será uma foto de o, mas apenas uma coisa que se parece com o, ao passo que se essas condições estiverem faltando no outro caso, continuará sendo uma imitação de x se assim se pretendeu — por exemplo, no caso do xamã indígena, se ele acredita que os fatos relacionados ao deus que está imitando participam da explicação da imitação e esta, por sua vez, denota suas crenças sobre o deus. Fotografias são como nomes próprios, se é verdade que, como afirma Russell, um nome próprio sem portador é apenas um ruído. Mas as imitações que não possuem um original não se reduzem necessariamente a um ruído pictórico. Portanto, as imitações constituem tipos muito especiais de semelhanças, diferenciando-se não só das imagens mas também das sombras e dos ecos.

O fato de que as imitações devem ter uma função denotativa foi examinado por Sócrates no *Crátilo*, onde ele cogitou da surpreendente teoria de que os nomes são imitações e que nomear pode ser uma arte imitativa, “tal como a pintura e a música”. Na verdade, Sócrates pressupõe que “um nome é uma imitação vocal daquilo que o imitador vocal nomeia ou imita” — proposição que lembra o tom do *Tractatus*, como se, por constituir uma imitação, um nome e seu portador deveriam ter em comum alguma *forma* que o ato de nomeação revela. Vygotsky relata uma conversa com um camponês que não se admirou muito ao saber que os astrônomos tinham descoberto a composição química das estrelas e dos planetas; o que o deixou realmente pasmo foi que pudessem descobrir os *nomes* daqueles objetos celestiais, como se isso fosse a revelação de um profundo segredo de Paracelso. Sócrates

tes, entretanto, rejeita essa teoria usando um argumento interessante: se ela fosse verdadeira, “seríamos obrigados a admitir que as pessoas que imitam carneiros, galos ou outros animais nomeiam assim os seres que imitam”. Essa afirmação tem a óbvia intenção de ser uma refutação contra-intuitiva, o que leva Sócrates a refinar a idéia de imitação vocal. Mas tendo em vista o que acabo de sugerir a noção não é de forma alguma contrária à intuição: quando uma pessoa realmente se propõe imitar uma coisa, quando sua imitação é verdadeira, ela denota essa coisa (a má imitação não é necessariamente falsa, assim como uma fotografia borrada não é uma fotografia falsa). Surpreendente é a suposição de Sócrates de que imagens especulares e imitações são da mesma natureza e as imitações e os nomes não o são. Ele dispunha de todos os elementos para uma análise correta, mas combinou-os de maneira errada.

As imitações são veículos de significado, e assim como há tradicionalmente duas maneiras de compreender o significado, há duas maneiras de falar sobre uma imitação como representação de alguma coisa. Uma primeira acepção de significado é a seguinte: um termo significa aquilo no lugar de que está, ou aquilo que denota, ou ainda, usando uma expressão da lógica, o que é sua extensão; e aquilo no lugar de que está, ou denota, ou é sua extensão, tem sido às vezes entendido como o significado do termo. Muitas vezes, porém, um termo na realidade não está no lugar de coisa alguma, ou tem uma extensão nula, e como relutamos em concluir que por esse motivo ele não tem significado algum, temos de recorrer a algum outro fator, além de sua denotação ou extensão, para explicá-lo. Apesar das divergências dos filósofos a respeito do que seria esse outro fator, é essa a segunda acepção de significado. As duas acepções correspondem ao espírito da distinção estabelecida por Frege entre *Sinn* (sentido) e *Bedeutung* (referência) de uma expressão. As imitações também têm um sentido e uma referência, isto é, contêm duas maneiras diferentes de ser caracterizadas como representações de uma coisa. Na ópera de Strauss já referida, *O cavaleiro da rosa*, a contralto representa um jovem travestido de mulher, apesar de não existir na realidade um tal jovem para que ela o represente, o que quer dizer que sua imitação não é “verda-

deira”, pois não há nada que a torne verdadeira; mas em termos do *conteúdo* das ações representacionais da cantora ela está representando um jovem travestido. Pode-se distinguir então um sentido interno de representação, que tem a ver com o conteúdo de uma imitação, de uma imagem de uma ação, e um sentido externo, que tem a ver com o que a imitação, ou a imagem, ou a ação, denotam.

É o segundo sentido, ou sentido externo de representação, que Nelson Goodman privilegia com a evidente intenção de diminuir a importância da noção de semelhança na análise do conceito de representação. No primeiro capítulo de *Languages of Art*, Nelson Goodman escreve:

E um fato óbvio que para que uma imagem represente um objeto ela deve ser um símbolo para ele, estar no lugar dele, fazer-lhe referência; e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida [...] uma imagem que representa um objeto — assim como uma passagem que descreve um objeto — faz-lhe referência e, mais especificamente, o denota.⁸

Mas é óbvio que uma imagem pode representar uma coisa na primeira acepção indicada e coisa muito diferente na segunda se, por acaso, estamos usando essa imagem no lugar de alguma coisa. Suponhamos, por exemplo, que eu queria marcar a posição de minhas tropas numa mesa e não tenho à mão alfinetes ou bandeirinhas. Mas por acaso tenho uma pilha de fotos que vou distribuindo de uma certa maneira: *esta* é a patrulha de Smith, *aquela* outra a guarnição de tanques de Leinsdorf. Por feliz coincidência, tenho justamente um retrato de Smith e seus soldados, sorridentes sob seus capacetes, e essa fotografia passa a representar a patrulha de Smith, mas em dois sentidos que não têm realmente nada a ver um com o outro nesse exemplo, ficando entendido que as semelhanças são puramente supérfluas no aspecto denotativo. Um mapa contendo uma imagem minúscula de Nova York exatamente no lugar de Nova York nem por isso seria mais preciso; talvez fosse apenas mais decorativo do que um mapa em que a cidade fosse marcada com uma grande mancha; afinal, ninguém acha

8. Goodman, *Languages of Art*, op. cit., p. 5.

que Nova York se parece com uma mancha. Mas “parecer com” não é uma condição suficiente nem necessária para o tipo de designações que Goodman pretendia situar no centro de sua análise. O fato de que num par de coisas semelhantes nenhuma das duas precisa representar a outra mostra claramente que a condição não é suficiente, e Goodman observa que tampouco a semelhança é necessária, porque “quase tudo pode representar qualquer coisa”. Isso é tão obviamente verdadeiro para a concepção da representação em questão que nos perguntamos qual seria a importância da palavra “quase” na frase de Goodman.

Talvez não seja adequado que o World Trade Center esteja no lugar *daquela* mosca caseira ou que um som de apito esteja no lugar da pirâmide de Quéops, mas à parte essas questões de exequibilidade, *estar no lugar de* é uma mera relação de demonstração ou de designação. A essência de tal representação fica reduzida à sua função, e poderia muito bem se tratar daquilo que Russell chama de nome próprio lógico, um puro termo de denominação sem conotações descritivas. Desse modo, as propriedades de um botão de colarinho se tornam inescrutáveis quando usadas em lugar de Leinsdorf. Mas se colocamos ao lado do exemplo da patrulha de Smith, que é representada acidentalmente por uma fotografia do grupo, o caso de a patrulha de Smith ser representada intencionalmente por uma fotografia do grupo, parece fora de dúvida que há um nexos entre a aparência da patrulha de Smith e o que a foto mostra. Pois se qualquer imagem pode representar qualquer coisa no sentido denotativo, não é verdade que qualquer imagem pode representar qualquer coisa na outra acepção do verbo. O quadro *A vista de Toledo* representa Toledo, o quadro *A senhora Siddons como a musa trágica* representa a senhora Siddons, e embora se pudessem tomar a decisão de fazer que o retrato representasse a cidade e a paisagem da cidade representasse a famosa atriz, certamente não seria verdade que *A vista de Toledo* é um retrato da senhora Siddons ou que o quadro de Reynolds representa a cidade espanhola. Não é nada evidente que uma representação visual não exija semelhança com o que denota, se a pintura denota alguma coisa, e está longe de ser obscuro que a imitação efetivamente exija tal semelhança. Assim, não basta atribuir uma estrutura à imitação ou à imagem: também é preciso haver algum tipo de relação projetiva entre esta e o que é denotado, quando se trata de uma imitação ou de uma imagem verdadeira. Foi

isso o que eu quis dizer quando afirmei que as imagens e as imitações têm um sentido e uma referência, assim como as têm os termos. E para que a comunicação se realize com êxito, sentido e referência devem estar relacionados de maneira correta. Embora se possa fazer que a expressão “a estrela vespertina” represente a Lua, a Lua não é de fato o referente de “a estrela vespertina”.

E claro que Goodman sabia tão bem disso quanto qualquer outra pessoa, quaisquer que sejam suas ideologias semânticas. Pois ele próprio é obrigado a assinalar de uma forma ou de outra a diferença entre o significado e a referência de uma imagem. Um retrato de Churchill quando bebê e um retrato de Churchill em seus últimos dias como primeiro-ministro são co-referentes (referem-se ao mesmo indivíduo), mas seria absurdo dizer que o primeiro retrato mostra Churchill em seus últimos dias como primeiro-ministro e o segundo é o retrato de Churchill quando bebê. Igualmente, “estrela-d’alva” e “estrela vespertina” são co-referentes sem que a primeira expressão seja o que se poderia chamar de uma descrição da estrela vespertina e a última uma descrição da estrela-d’alva. Trata-se respectivamente de descrições daquilo que os retratos são ou de descrições sobre eles de acordo com a primeira acepção de representação. E a diferença é que na segunda acepção a representação é um conceito relacional, enquanto na primeira não é. Como diria Goodman, trata-se de um conceito útil para classificar representações: os predicados que nele se enquadram são usados para classificar imagens em diferentes tipos — por exemplo, as que representam Pickwick, as que representam Cristo, as que representam Dom Quixote e assim por diante. Normalmente, somos capazes de dizer quais imagens correspondem a uma coisa ou outra, mas somos incapazes de dizer quais imagens são representacionais no sentido relacional, ou na segunda acepção de representação, a menos que nos forneçam informações específicas sobre elas, pois uma imagem de Pickwick pode ser usada para representar Cristo ou *qualquer outra coisa*. Nesse, como em outros casos relacionais, também não é possível distinguir pelo exame de um dos termos se a relação se cumpre: identificar uma coisa como uma imagem de x — ou, mais precisamente, uma imagem-de- x — é um exercício de reconhecimento, mas nesse sentido não reconhecemos nomes.

Voltemos ao caso da criança que aprendeu a inventariar coisas e possui as aptidões cognitivas necessárias para selecionar cadeiras, mesas, tapetes e xícaras entre os utensílios de uma casa — uma atividade que nos parece exigir apenas o domínio de palavras como “cadeira”, “mesa”, “tapete”, “xícara”. Haverá sempre alguns casos ambíguos, quando um objeto pode ser classificado de duas maneiras ou quando não está claro de início como se deve enquadrá-lo numa categoria. Mas não há nada de muito grave nisso, e eu gostaria de prosseguir dizendo que, com os mesmos critérios, a criança deve ser capaz de distinguir as imagens existentes no ambiente doméstico, embora isso não nos autorize a dizer que ela tem um conceito de imagem — para que o tivesse, a criança teria de ser capaz de dizer *de que* é uma imagem, ou seja, separar as imagens de uma mulher das imagens de uma casa. E verdade que isso talvez não passe de um exercício de taxonomia, como ser capaz de distinguir os mobiliários de estilo Hepplewhite e estilo Sheraton, mas certamente existe uma diferença no sentido de que o “de” ou “sobre” — predicados de conteúdo — não têm nenhuma aplicação a outros itens da casa, exceto, talvez, os livros. As faculdades cognitivas são adquiridas muito cedo na vida e talvez sejam inatas. No artigo “The Representation of Things and People” [A representação de coisas e pessoas], o psicólogo Julian Hochberg afirma que uma criança de dezoito meses

que havia adquirido seu vocabulário usando somente objetos reais, e que não recebera nenhum treinamento ou instrução sobre significados ou conteúdos pictóricos (e de fato nunca vira um quadro), reconhecia objetos desenhados em contornos bidimensionais, bem como em fotografias. [...] Portanto, a aprendizagem não é um processo isolado, mas se realiza no curso normal de aprender o que for preciso para distinguir os contornos dos objetos no mundo real. Nos desenhos de linha, o artista não inventa uma linguagem inteiramente arbitrária; na verdade, ele descobre um estímulo que é de certo modo equivalente às características com as quais o sistema visual normalmente codifica as imagens dos objetos no campo visual e guia a ação intencional.⁹

9. In: Ernst H. (Ishihara et al., *Art, Perception, and Reality* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972), p. 10.

O chimpanzé Nim Chimpsky não parece ter a menor dificuldade para reconhecer imagens de objetos que lhe são familiares fora de contextos picturais (tais como cães e bolas), nem para usar o mesmo signo para as imagens e os objetos (aliás, ele nunca se confunde: não tenta importunar a figura de um cão ou chutar a figura de uma bola). Cabe notar que usamos o mesmo vocabulário para as imagens e para seus equivalentes não-picturais no mundo real, e embora a criança aprenda pouco a pouco a reconhecer quais imagens são de objetos que não existem — anões, duendes e monstros —, ela não teria muita dificuldade para reconhecer os últimos, se existissem na realidade, graças à analogia com os mecanismos cognitivos assinalados no texto de Hochberg. Podemos, assim, imaginar o caso de uma criança que aprendeu todo o seu vocabulário por meio de imagens, sem ter qualquer contato prévio com objetos reais, e que, apesar disso, não teria a menor dificuldade para aplicar os predicados adquiridos dessa maneira a objetos do mundo tridimensional.

Certamente, para explicar essa faculdade cognitiva temos de pressupor que a mesma semelhança existente entre dois objetos de nome igual existe também entre um objeto e sua imagem. O que não está claro é se essa habilidade de reconhecimento, que permite à criança ou ao chimpanzé aprender a identificar imagens como imagens *de* alguma coisa, também lhes permite aprender que elas *representam* as coisas de que são imagens, já que essa é uma questão distinta do ponto de vista lógico. Mas por isso mesmo fica evidente que aprender quando imagens estão no lugar de alguma coisa tem pouco a ver com aprender *do que* elas são. Por conseguinte, além de um conceito pictural da representação precisamos de um conceito designativo da representação, segundo o qual as imagens *denotam* as coisas com que se parecem, à maneira de um retrato. Uma criança pode ser capaz de identificar os retratos da mãe, e até de acrescentar outros exemplos a esses retratos, muito antes de adquirir o conceito de retrato como gênero, o que implica a possibilidade da designação. Existe uma diferença entre desenhar uma imagem-da-mãe e fazer um retrato da mãe.

Muitas vezes uma imagem pode ser, e em certos casos até deve ser, reconhecida como imagem de uma coisa sem que sirva para designar qualquer coisa. Vejamos o caso dos hieróglifos. Entre os hieróglifos

egípcios há uma figura de falcão; é uma imagem estilizada e convencional se comparada com o falcão pintado por Audubon,¹⁰ só que este não é adequado às funções de um hieróglifo porque interrompe o ato da inscrição. Como é típico dos hieróglifos, a figura de falcão funciona como um fonograma num silabário pictográfico, portando um determinado valor fonético associado a uma palavra que pode não ter relação alguma com falcões. De modo análogo, as letras *c-a-t* na palavra *concatenate* (concatenar) não têm nada a ver com *cats* (gatos), mas se puséssemos a imagem de um gato no lugar das três letras seriam os sons da palavra *cat* que a imagem traria consigo. Creio que as imagens cumprem aí o mesmo tipo de função que nos rébus. Mas às vezes a figura de falcão se refere àquilo que espontaneamente supomos ser sua referência, ou seja, aos falcões, e a palavra que usamos para nomeá-los tem evidente correspondência com o som identificado pela forma do falcão na cadeia de hieróglifos. Quando isso acontece, uma marca especial — um tipo de *Inbaltstreich*¹¹ — indica que o hieróglifo não deve ser tomado como veículo de uma unidade acústica, mas em si mesmo, como um morfema pictural que significa o que mostra. Mas se o morfema não necessariamente denota, quando ele o faz o que denota faz parte da extensão da palavra egípcia para falcão. E por ser uma imagem ela se assemelha ao que denota. É claro que também se assemelha a coisas que não fazem parte da extensão da palavra — outras figuras de falcão, por exemplo —, mas nada a que ela *não* se assemelhe faz parte de sua extensão, dadas as convenções egípcias de similitude. O fato de haver certas coisas que a imagem não denota embora se lhes assemelhe é uma simples consequência da ambigüidade pictural. Segundo o *Tractatus*, uma proposição se assemelhará a outra proposição com a mesma forma lógica tanto quanto se assemelhará ao fato que supostamente reflete, mas não refletirá essa outra proposição a menos que tal função lhe seja conferida. E uma imagem pode se assemelhar a uma outra imagem tanto quanto se assemelha àquilo que denota, se denota alguma coisa, sem que a consequência disso seja que ela denota a outra imagem. Em muitos

10. John James Audubon (1785-1851), ornitólogo e desenhista norte-americano, nascido no Havaí. [n. 1.]

11. Em alemão no original: literalmente “traço de conteúdo”. [n.t.]

casos as imagens não têm nenhuma intenção denotativa, não são usadas no sentido relacional de representar coisa alguma, mas quando denotam algo *como imagens* a semelhança é um requisito *conceituai* — assim como o é para a imitação como tal.

Não poderia ser diferente, visto que a representação mimética teve origem na reapresentação mágica exemplificada de modo paradigmático nos ritos dionisiacos que Nietzsche descreveu, nos quais o deus é realmente invocado a se reapresentar por intermédio da técnica religiosa apropriada. Cada aparição do deus se assemelha às demais e uma representação mimética da aparição do deus também se lhe assemelha, exceto pelo fato de que nesse último caso a epifania é denotada pelas estruturas trágicas. Se as estátuas de reis e deuses foram originalmente feitas com a intenção de que o deus ou o rei estivesse presente onde quer que sua forma estivesse presente, elas deviam ser tidas como semelhantes ao que se considerava ser o deus ou o rei reapresentado. Quando essa relação mágica de identidade complexa desapareceu e as estátuas passaram a ser interpretadas como meras representações dos reis e dos deuses, não houve necessidade de modificação da forma para mudar a função semântica. Melhor dito, nas estruturas da magia essas figuras e ritos não tinham nenhuma função semântica; somente a adquiriram quando começaram a ser representações no sentido de estarem no lugar daquilo com que se acreditava que parecessem. Com o tempo, “estar no lugar de”, ou seja, a função denotativa, tornou-se cada vez menos importante para as obras de arte, salvo em ocasiões comemorativas especiais, nos retratos, nas pinturas históricas e outras do gênero. Mas nossa análise ainda não chegou a esse ponto. Tudo o que desejo salientar neste momento é que as coisas que *nós* chamamos de estátuas, gravuras, ritos e similares passaram por uma grande transformação: deixaram de ser meramente partes da realidade — ela mesma estruturada de modo mágico em razão do fato de que objetos especiais, vistos como portadores de poderes especiais, eram capazes de múltiplas apresentações — para se tornar elementos que *contrastam* com a realidade, que estão por assim dizer fora dela e contra ela, enquanto a própria realidade passou por uma transformação correspondente, perdendo seu aspecto mágico aos olhos dos homens. As obras de arte se transformaram na espécie de representação que a linguagem é hoje para nós, se bem que até a linguagem — as palavras — constituísse no passado um aspecto

mágico da realidade e participasse da essência das coisas que hoje diríamos simplesmente fazer parte de suas extensões.

A crer no caráter histórico da explicação de Nietzsche, essa transformação dos instrumentos de representação, de encarnações mágicas em meros símbolos, se deu na Grécia antiga. Se isso for verdade, o próprio conceito de arte sofreu uma transformação na Grécia, ou melhor, começou a se formar lá, porque tudo o que o precedeu foi menos um conceito de arte do que um conceito de magia. Assim, as imagens passaram a ser percebidas em contraste com uma realidade da qual anteriormente se supunha que participassem — e não admira que ambas as relações sejam exemplificadas na teoria platônica das formas. Como se começou enfim a discernir a existência de uma distância entre a arte e a realidade, foi possível propor pela primeira vez certas questões concernentes à arte, dado que pela primeira vez ela mantinha essa nova relação com o mundo — uma relação que, diga-se de passagem, foi a mesma que se atribuiu à linguagem. Essa relação semântica provavelmente nasceu com o alvorecer da própria filosofia. Embora houvesse arte no Egito, na Mesopotâmia e em outros lugares, não temos certeza se a entendiam como o que hoje chamamos de arte — representações no sentido semântico e não no sentido mágico do termo. Mas tampouco não houve filosofia no Egito e na Mesopotâmia, somente ciência. Tenho para mim que a arte, como arte, como algo que contrasta com a realidade, se desenvolveu junto com a filosofia, e que a pergunta sobre por que razão a arte é algo que deve interessar à filosofia acompanha outra pergunta, sobre por que a filosofia não apareceu historicamente em todas as culturas, mas somente em algumas, sobretudo na Grécia e na Índia. Não é possível responder a essa última pergunta sem definir o que é filosofia, e quando o fizermos não será difícil entender por que a arte é um objeto filosófico por natureza, na verdade um objeto inevitável, desde que, evidentemente, se trate de arte e não de magia.

Acredito que a filosofia só pode nascer quando a sociedade na qual surge conseguiu formar um conceito de realidade. E claro que qualquer grupo de pessoas, qualquer cultura, consegue formar conceitos ou crenças com os quais define a realidade, mas isso não é o mesmo que dizer que eles dispõem de um conceito de realidade. Isso só acontece

quando se estabelece um contraste entre a realidade e uma outra coisa — aparência, ilusão, representação, arte — que separa completamente a realidade e a coloca a uma certa distância. Na minha opinião, sob muitos aspectos o *Tractatus* é o paradigma por excelência de uma teoria filosófica; nele se estabelece um contraste entre, de um lado, o mundo e, de outro, sua imagem refletida no discurso (e nele, ademais, esse discurso é composto de proposições que correspondem diretamente aos fatos que constituem o mundo). Na exposição de Wittgenstein, é uma teoria cheia de problemas e de pontos obscuros, mas estou interessado em invocá-la unicamente como *forma* de uma teoria filosófica, sobretudo porque o que nela existe de filosófico é a imagem que ela faz das relações entre a linguagem e o mundo, uma relação que de certa maneira não pode ser representada na linguagem de que trata a própria teoria. Para Wittgenstein, essa linguagem é a “ciência natural total”, e a filosofia não faz parte dela sob qualquer aspecto: não reflete fatos, pois não existem fatos filosóficos no mundo, e por conseguinte suas proposições não se relacionam com o mundo da mesma maneira que as proposições da ciência. A filosofia não descreve nenhuma parte do mundo, e portanto nenhuma parte oculta e misteriosa do mundo. A linguagem caracterizada no *Tractatus* não tem espaço para as proposições do próprio *Tractatus*. De fato, relativamente a essa linguagem da “ciência natural total” as proposições filosóficas são impenetráveis; não podem ser substituídas por proposições na linguagem. Daí que, relativamente à linguagem, as proposições da filosofia são tais que não podem ser enunciadas, de modo que devemos nos manter em silêncio. São proposições indizíveis. Se quisermos usar exclusivamente a linguagem do *Tractatus*, poderemos representar a totalidade da realidade, mas não poderemos representar a realidade como um todo. Para fazê-lo, teremos de nos colocar num lugar fora da linguagem e falar sobre a linguagem e sobre o mundo, pois as proposições do *Tractatus* somente nos permitem falar sobre o mundo, jamais *como* o mundo. A representação da realidade nas culturas que não tiveram nenhuma filosofia seria a linguagem do *Tractatus*, evidentemente purgada de sua semântica um pouco extravagante. É claro que os membros dessas culturas decerto podiam representar o mundo, decerto podiam ter algo parecido com uma ciência da natureza, mas não uma filosofia, pois esta exige um certo afastamento da realidade e, conseqüentemen-

te, abrir um fosso delimitado de um lado pela realidade e de outro por algo que estabeleça um contraste global com a realidade. É curioso que, embora nenhuma cultura tenha deixado de ter alguma espécie de ciência, a filosofia somente tenha se desenvolvido em dois lugares, na Índia e na Grécia, civilizações obcecadas pela oposição entre a aparência e a realidade.

Há algum tempo venho insistindo na idéia de que, em essência, a filosofia se ocupa daquilo que denomino metaforicamente como “o espaço entre a linguagem e o mundo”. A metáfora pretende sublinhar o fato de que, embora as palavras obviamente façam parte do mundo — no sentido de que as pessoas as pronunciam em certos momentos e em certos lugares, de que as palavras têm causas e decerto efeitos e de que são objeto de estudo de uma variedade de ciências de ordem lingüística —, podemos considerá-las “exteriores” ao mundo, pois o mundo (incluindo as próprias palavras em seu modo de existir intermúndio) pode ser representado (ou distorcido) por elas, e o mundo é que as torna verdadeiras ou falsas quando usadas segundo uma modalidade representacional. Tomadas como portadoras de propriedades representacionais e conseqüentemente sujeitas à identificação semântica, as palavras — porque são *sobre* alguma coisa ou *de* alguma coisa — se opõem às coisas e as representações se opõem à realidade, pois as coisas e a realidade são logicamente imunes a essa avaliação, já que destituídas de uma propriedade representacional. As coisas têm com as representações uma relação (ou conjuntos de relações) muito diferente da que mantêm umas com as outras, assim como as palavras têm entre si relações muito diferentes das que mantêm com as coisas (não é como traços de tinta que as frases se ligam a outras frases). Há uma classe de termos que se pode chamar de nosso vocabulário semântico — “inferência”, “denotação”, “satisfação”, “exemplificação” e semelhantes — e uma classe adicional de palavras que servem para registrar o êxito ou o fracasso da ligação semântica: “verdadeiro”, “existe”, “vazio” e tantas outras, com seus respectivos antônimos. Meu argumento é que a análise dos conceitos filosóficos, e somente deles, exige um termo de cada classe. Não pretendo defender aqui, ou mesmo sustentar, essa tese genérica; desejo apenas acrescentar que essas noções semânticas podem ser estendidas, com as variações pertinentes, além da mera classe de palavras ou proposições, a veículos semânticos

de toda espécie — imagens, conceitos, idéias, gestos, crenças, sentimentos, e também pinturas, mapas, diagramas —, para citar apenas alguns casos a respeito dos quais a questão de a que se referem ou a que dizem respeito pode surgir.

Diante de dois objetos semelhantes — dois corvos, duas bolas de gude, dois casos do mesmo tipo proposicional —, geralmente não se indaga qual dos dois é “real”.¹² Tudo o que é verdade para um caso parece verdade para o outro, como exemplo. E uma vez que, conforme Leibniz, os dois objetos devem se diferenciar em algum aspecto e ser dessemelhantes justamente nesse aspecto, *a* não será mais diferente de *b* do que *b* de *a*, de modo que o problema da realidade não se coloca. Mas é possível imaginar duas coisas tão semelhantes quanto quaisquer dos pares dos exemplos anteriores em que a pergunta tem cabimento. Imaginemos duas bolas de gude, uma a cópia exata da outra, sendo a segunda a original, a bolinha “real”. Não fosse pela diferença de suas histórias e pelo fato de que uma faz parte da história da outra, nada permitiria diferenciá-las, de modo que nem a observação nem a comparação serviriam para afirmar que uma é a verdadeira e a outra não: cada qual tem um peso e uma esfericidade, causas e efeitos próprios e assim por diante. “O estratagema do metafísico”, escreveu J. L. Austin,¹³ “consiste em perguntar ‘esta mesa é verdadeira?’ (o tipo de objeto que não tem nenhum modo óbvio de ser falso) sem especificar ou limitar o que pode estar errado nela, de modo que ficamos numa situação embaraçosa para ‘provar’ que ela é a verdadeira.” E Austin ilustra brilhantemente seu argumento com o caso de

12. Km quase rodo esse trecho do capítulo o autor usa a palavra “real” entre aspas, em dois sentidos: como oposição a “falso” e como oposição a “representação”, na argumentação da relação entre realidade e representação. Dada essa intenção do autor, mantenho “real” em quase todas as ocorrências da palavra e só traduzo pelo sentido usual de “verdadeiro” (ou de “verdade”) quando a palavra me parece estar sendo usada no sentido da linguagem ordinária, ou quando usar “real” fica obviamente deslocado. [n.t.]

13. J. L. Austin, “Truth”, in *Philosophical Papers* (Oxford: Oxford University Press, 1970).

um mágico que pede a um homem para certificar-se de que um chapéu é perfeitamente comum, “o que nos deixa atônitos e constrangidos”, pois “não temos a menor idéia sobre contra o que deveríamos nos precaver”. Voltando às bolas de gude: a segunda se parece exatamente com a primeira, de modo que é difícil distinguir qual é a real e qual é a representação por um exame epistemológico, até que compreendemos que a palavra “real” se opõe aqui à palavra “representação”, e no exemplo imaginário nada nos diz qual é qual: uma representa a outra com que se assemelha. Suponha-se um menino muito apegado a uma certa bolinha de gude branca que acaba de perder, e que cai em profunda melancolia até que a mãe encontra uma outra bolinha branca, que em vez de substituir a antiga a recorda. A mãe a coloca numa caixinha especial, como uma relíquia que faz o garoto lembrar-se de seu tesouro perdido (até poderia ser a própria bolinha perdida). Como as bolinhas são muito parecidas, é impossível decidir qual delas é de verdade e qual é falsa. Mas a rigor o termo “real” tem outros contrastes além de “falso”, como em “dinheiro verdadeiro” e “dinheiro falso”. Opõe-se também a “representação”, e por isso se pode usar uma tábua de açougueiro de verdade, como na famosa obra do escultor americano George Segai, para representar uma mesa de açougueiro. Nesse exemplo, é o artista que impõe uma função de representação à tábua de açougueiro, mas em qualquer outro sentido seu objeto é exatamente igual a uma tábua de açougueiro real. E como poderia ser diferente, se é de fato uma tábua de açougueiro? Portanto, quando “real” é usado em oposição a representação, corresponde quase perfeitamente ao que se poderia chamar de um predicado semântico inverso. Uma coisa é “real” quando pode dar lugar a uma representação de si mesma, assim como uma coisa é “portadora de nome” quando lhe damos um nome. Austin expõe esse argumento com maestria na seguinte passagem, poucas vezes notada:

Para que haja alguma comunicação, é preciso haver um estoque de símbolos de alguma espécie [...] e podemos chamá-los de “palavras”, embora, é claro, não seja necessário que os símbolos se pareçam com o que normalmente chamamos de palavras — podem ser bandeirolas de sinalização etc. Deve haver também outra coisa diferente das palavras, comunicável por meio das palavras: essa coisa podemos chamar de “mundo”.

Não há razão alguma para que o inundo não inclua as palavras, de todos os modos possíveis, exceto no modo do enunciado que estamos fazendo sobre o mundo numa ocasião determinada.^M

“De todos os modos possíveis” implica, é óbvio, que as palavras podem ter todas as propriedades das entidades do mundo, exceto o sentido de que elas são sobre o mundo e o mundo é aquilo sobre o que elas são, sendo esse “sobre-o-quê” (*aboutness*) a propriedade diferenciadora fundamental — e isso é o que não é fácil de observar. Swift imaginou uma linguagem cujos elementos seriam réplicas dos objetos aos quais as pessoas queriam se referir, e cada pessoa carregava um saco cheio dessas réplicas. Deixando de lado os aspectos práticos, as réplicas também poderiam ser cópias, e nesse caso não haveria nenhum critério para distinguir o signo do significado, exceto pela imperceptível relação entre designação e designado. “Ser real é ser o valor de uma variável limitada”, escreveu [Willard] Quine com profunda malícia. Ser real é simplesmente satisfazer uma função semântica, mas não como veículo semântico: o fato de que na expressão [(Ex) x é uma palavra] o que satisfaz a função, e portanto o que constitui o valor da variável, é uma palavra só complica o problema, sem alterá-lo. O mundo é constituído de coisas, mas algumas — as que Austin tinha em mente em sua generalização do conceito de palavras — também estão *fora* do mundo, no sentido de que é a respeito do mundo que elas são verdadeiras. Não há razão alguma para que a “ciência natural total” de Wittgenstein não inclua fatos lingüísticos, fatos sobre a linguagem; esses fatos exerceriam um duplo papel, estando ao mesmo tempo dentro e fora do mundo, parte da realidade numa dimensão, parte da representação na outra dimensão. (Para Berkeley, tudo é representação e o mundo é composto pela Linguagem Visível de Deus. Para os materialistas, tudo é real e a representacionalidade não é uma propriedade séria ou fundamental do mundo.)

A idéia que desejo propor a partir dessas observações extremamente esquemáticas e vulneráveis a críticas é que, do ponto de vista lógico, as obras de arte são comparáveis às palavras da linguagem porque, apesar de terem equivalentes em simples coisas reais, dizem

respeito a alguma coisa (isto é, saber a que elas dizem respeito é uma questão legítima). Como classe, as obras de arte se opõem às coisas reais do mesmo modo que as palavras, ainda que sejam “de todos os outros modos possíveis” reais. Visto que elas se situam à mesma distância filosófica da realidade que as palavras e que colocam os que as contemplam como obras de arte a uma distância comparável, e como, ademais, essa distância cobre o espaço no qual os filósofos sempre trabalharam, penso que a arte tem uma pertinência filosófica.

A arte mimética surgiu na Grécia junto com a filosofia, um pouco como se a filosofia tivesse encontrado na primeira um paradigma para toda a gama de problemas a que a metafísica responde. Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido corretamente a relação entre arte e realidade, e seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não-miméticas. Mas não há razão para condescendência: o fascínio da mimese é tão grande que até pensadores modernos, como Wittgenstein, foram levados a crer que para representar o mundo a linguagem precisaria retratá-lo no sentido literal. Para dar coerência à sua concepção, Wittgenstein foi obrigado a repensar o mundo como um conjunto de fatos, e portanto como dotado de uma estrutura de proposições possíveis de ser refletidas pelos ícones proposicionais. Mas como a linguagem assim concebida era uma linguagem idealizada e a forma lógica de suas frases era inequívoca, a pergunta sobre como nossas linguagens naturais poderiam representar o mundo não foi respondida. É possível ler as obras do último Wittgenstein como se oferecessem uma resposta a essa pergunta mediante a teoria de que a linguagem natural não representa em absoluto a realidade, de que ela tem um uso mas não um significado descritivo. E como se Wittgenstein jamais tivesse abandonado a teoria pictural da representação, que continuava a ser um modelo impossível, e o fracasso em conformar-se a esse modelo tornasse necessário refletir sobre que outra conexão poderia haver entre a linguagem ordinária e o mundo.

Portanto, a semântica pós-wittgensteiniana pode ser vista como uma solução para o problema de como as frases podem ser representacionais

sem ser picturais — o mesmo tipo de problema com que a filosofia da arte se defronta (pensem na atração tradicionalmente exercida pela concepção de que a poesia deveria incorporar o modelo da pintura: *Ut pictura poesis*). Mas nossa análise mostrou que, mesmo no caso da arte mimética, o fato de ser imitativa não quer dizer que exista necessariamente alguma coisa que lhe corresponda. A correspondência só é uma condição relevante para a representação a partir do momento em que se colocam problemas de verdade e falsidade.

Em todo caso, o que me preocupa nesse momento é menos o problema de como as obras de arte poderiam corresponder à realidade — ainda não estou sequer preocupado em saber se essa questão alguma vez foi pertinente — do que com a diferença entre realidade e arte. Procurei mostrar que essa diferença reside no fato de que a arte se distingue da realidade da mesma maneira que a linguagem quando esta é utilizada de maneira descritiva (nesse caso, é pelo menos legítimo perguntar se uma obra de arte é verdadeira ou não). Isso não quer dizer que a arte é uma linguagem, mas apenas que sua ontologia é coerente com a ontologia da linguagem, e que o mesmo contraste que a opõe à realidade existe entre esta e o discurso. Por isso, assim como é impossível imaginar um mundo constituído unicamente de sombras, não se pode imaginar um mundo que comporte tão-somente obras de arte. É possível imaginar um mundo sem obras de arte, ou pelo menos nada a que seus habitantes pudessem se referir como obras de arte, pois esse mundo seria simplesmente aquele em que ainda não se formou o conceito de realidade. O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade. Se todas essas considerações não nos proporcionaram uma definição filosófica da arte, mostraram por que a definição de arte é uma questão filosófica.

Visto que a classe de coisas definíveis por suas propriedades representacionais — isto é, as que dizem respeito a alguma coisa ou para as quais a questão de saber a que elas dizem respeito não está logicamente eliminada — é consideravelmente mais ampla do que a classe das obras de arte, o problema de especificar o que diferencia essas obras de outros veículos de representação é pelo menos tão importante quanto

a questão do que diferencia as obras de arte das coisas reais. Analisarei esse último problema no sexto capítulo. Em todo caso, supondo que já localizamos as obras de arte no espaço ontológico pertinente, temos pelo menos condições de reconhecer que o projeto de superar a distância entre arte e realidade, em resposta ao desafio de Platão, é mal concebido do ponto de vista lógico: aquele que disse que um poema não deve significar, mas ser, enunciou uma espécie de incoerência. E por isso que antes de passarmos à próxima etapa de nossa análise vamos examinar uma ou duas tentativas notáveis nessa direção que a arte contemporânea, em sua ingenuidade, produziu.

O artista Jasper Johns explorou uma classe de objetos em face dos quais é difícil supor de início que possam ser imitados e que por isso parecem logicamente reais, pois qualquer coisa suficientemente parecida com eles para ser considerada uma imitação logo se torna um membro da mesma classe de coisas. Um alvo, uma bandeira, um numeral, por exemplo, parecem ter essa notável característica, ou seja, qualquer coisa que seja suficientemente parecida com uma bandeira para ser sua representação mimética é uma bandeira, e o mesmo se pode dizer de um alvo, um numeral ou um mapa. Com esses objetos, o sonho de Pigmalião de usar a arte como uma via para a criação da realidade parece ter-se concretizado logicamente. Vermeer conseguiu obter com seus mapas o que jamais alcançou com suas mulheres: elas nunca se metamorfosearam de figuras pintadas em figuras de carne e osso, mas seus mapas se recusaram a ser desenhos de mapas e imediatamente se converteram naquilo de que eram representações. Vale dizer que Jasper Johns também obteve um sucesso apenas limitado: suas representações de lâmpadas e lanternas não se tornaram exemplos diretos desses objetos, e sua lata de café Savarin modelada em bronze teve o sucesso relativo das pinturas de Vermeer de mulheres com mapas. Examinemos um pouco mais de perto esse último exemplo de Jasper Johns. A iconografia da lata Savarin era fácil de entender para qualquer pessoa familiarizada com o mundo da arte da época. De Kooning conservava seus pincéis em latas de café Savarin, e graças ao tropismo da emulação em moda essas latas se tornaram o receptáculo favorito para os pincéis dos pintores nova-iorquinos. Johns erigiu uma espécie de monumento a esse costume com sua efígie em bronze de uma lata de café contendo pincéis, provavelmente modelada a par-

tir de uma autêntica lata Savarin e alguns pincéis de verdade. Tudo isso foi pintado de maneira realística (como uma estátua grega) para se assemelhar ao seu objeto, com o bronze sarcasticamente submerso na tinta (outra alusão à história da arte ou pelo menos à estética, do ponto de vista da integridade dos materiais). Apesar disso, a obra não se tornou um exemplar de suas contrapartes reais, ainda que as letras que se soletravam *s-a-v-a-r-i-n* fossem letras de verdade. Assim, no mínimo elas atravessaram as fronteiras e conseguiram voltar à realidade, isto é, ao mundo real — assim como as sombras que um escultor leva em conta na sua obra e que, afinal, são sombras reais.

Com tudo isso, as questões lógicas permaneceram exatamente como eram antes das surpreendentes experiências de Johns. Por mais que uma imagem se assemelhe à coisa que representa, continua sendo uma entidade de ordem logicamente distinta, apesar de ser a imagem de uma imagem. Degas pintou um retrato do seu amigo Tissot, também um pintor, mostrando-o numa sala onde havia alguns quadros, entre os quais um retrato em estilo flamengo que tem uma maliciosa semelhança com Tissot. Imaginemos que se corte o quadro, deixando à vista apenas o retrato flamengo. É possível que esse retrato se pareça com uma pintura flamenga, talvez uma cópia de um quadro flamengo do século XIX, mas na verdade não é nem uma coisa nem outra: é a imagem de um quadro flamengo, que se assemelha ao que denota. O tema do retrato poderia ser um fidalgo de Flandres, mas o fragmento correspondente ao retrato de Tissot pintado por Degas não tem nada a ver com esse nobre: ele diz respeito a uma pintura flamenga que tem por objeto um cavalheiro flamengo, e sabemos que a lógica do “sobre-o-quê” não é transitiva.

Vejamos um exemplo mais espetacular. Suponhamos que Phillip Pearlstein pinte o retrato de um pintor expressionista abstrato em seu ateliê, onde aparece encostado na parede um quadro no estilo do expressionismo abstrato. Se recortarmos essa pintura, ela se parecerá com uma pintura abstrata, quando na realidade é apenas a imagem de uma pintura abstrata, um simples exercício no estilo hiper-realista em que Pearlstein é um mestre — uma pintura fotorrealista de um quadro abstrato. Com Jasper Johns acontece o mesmo: a imagem de um numeral, com a forma exata de um numeral, não tem de ser e provavelmente não é um numeral: não há dúvida de que denota um numeral, mas os numerais não denotam numerais:

denotam *números*. Portanto, 2 e 11 são co-denotativos quando tomados como números pertencentes a diferentes sistemas de notação. Mas uma imagem de um 2 não é — e certamente não se parece com — uma imagem de um 11. A mesma coisa se passa com os mapas: uma pintura de Vermeer na qual está reproduzido um mapa, digamos, de Bornéu não denota a ilha, mas um mapa que a denota, e portanto se refere a uma coisa completamente diferente daquilo a que um mapa diz respeito. Mesmo no caso simples de uma população de objetos homogêneos em que se retira um deles para colocá-lo acima dos seus semelhantes, ou em contraste com eles numa amostragem, esse objeto retirado continua fazendo parte dessa população, o que de fato é indispensável para poder representar o todo. E é isso exatamente que o objeto faz: *representa toda a população* — já o restante não faz isso, ainda que qualquer outro pudesse fazer o mesmo se tivesse sido escolhido em lugar daquele. Essa diferença lógica é visível em algumas blagues maliciosas de Jasper Johns, quando palavras coloridas são desenhadas na cor da tinta que denotam: “blue” (azul) em azul; “yellow” (amarelo) em amarelo. Mas às vezes ele pinta a palavra “blue” com tinta amarela, criando uma espécie de falsificação auto-referente. E nada pode ser falso senão em relação àquilo que ingenuamente supomos que exemplifique, como quando se diz que “english” é um exemplo de uma palavra da língua inglesa e “escrever” é exemplo de uma palavra escrita, enquanto “falar” é um mau exemplo da última e “french” é um mau exemplo da primeira.

Evidentemente, sempre é possível que uma obra de arte *contenha* um fragmento da realidade sem ser em sentido algum redutível a esse fragmento. Por “fragmento da realidade” não me refiro a todas as propriedades de uma obra, mas apenas àquelas que sua parte representacional denota. De fato, suponho que a tinta azul que forma as palavras coloridas na pintura de Johns seja um exemplo bem apropriado, porque as palavras são constituídas por aquilo que denotam. Essas palavras têm exatamente a mesma estrutura de certas frases maliciosas que criam paradoxos, como por exemplo “Esta frase é falsa”, que *é* a realidade frásica daquilo a que diz respeito. O uso de palavras permite que essa auto-referencialidade estruture imediatamente uma obra: o artista norte-americano Peto, que trabalha com *trompe-loeil*, fez uma pintura que incluía entre outros elementos gráficos um recorte de jornal com

a descrição de uma obra de arte tão “realista” que o gato a arranhou com as unhas, e a obra era a pintura em questão contendo, se bem me lembro, o desenho dos arranhões do gato. Já vi trabalhos de pintores dessa mesma escola que representavam o lado de trás das pinturas, isto é, as costas da tela e o chassi, as etiquetas de identificação e tudo o mais que pudesse estar na parte posterior de um quadro.

Mas é possível ser muito mais sutil do que isso, como confirmam as obras de Frank Stella, que, na brilhante interpretação de Michael Fried, contêm uma espécie de *estrutura dedutiva*, em que “as pinturas passaram a ser desenvolvidas, por assim dizer, *in totum* pelos diferentes formatos das bordas externas”. Um trabalho típico da primeira fase de Stella mostra uma série de listras concêntricas, finalmente pintadas sobre um fundo monocromático. Parecem amostras de tecido e são inequivocamente abstratas, no sentido de que não há nada que obviamente pareçam representar (a não ser que se pense que elas representam listras e não que sejam as próprias listras) — e de súbito poderia ocorrer ao espectador que elas representam o formato do seu suporte físico. A frase “de súbito poderia ocorrer” não deve ser levada à letra se Fried tem razão quando escreve: “Acho correto que se diga que os críticos de arte, mesmo quando a aprovaram, foram incapazes de entender sua pintura em termos formais, assim como não repararam na significação — e provavelmente na existência — de sua estrutura dedutiva”. Vale a pena acompanhar o raciocínio de Fried, em *Three American Painters* [Três pintores norte-americanos]:

A progressão [de Stella], em suas três primeiras séries de pinturas, do uso do preto para a cor do alumínio e daí para a tinta metálica cor de cobre, em conjunção com o emprego de chassis de formatos especiais nas últimas duas séries, encaixa-se perfeitamente numa versão do modernismo que entende a pintura mais avançada dos últimos cem anos como nada mais que uma subclasse de *coisas* investidas pela tradição de certas características convencionais (como a de consistir numa tela esticada sobre um suporte de madeira, na maior parte das vezes retangular), cuja arbitrariedade, uma vez reconhecida, favorece sua eliminação. Segundo esse modo de ver, a afirmação do caráter literal do suporte do quadro, desde Manet até Stella, não representa nada mais nada menos que a gradual

tomada de consciência da “verdade” de que as pinturas não diferem em nenhum aspecto essencial das demais classes de objetos do mundo.¹⁵

Essa visão, que Fried diz achar repugnante, dificilmente seria confirmada pelas obras de Stella, cujo conteúdo é perfeitamente pictural e que quase poderiam ser vistas como definições de seus próprios contornos. Dessa forma, os trabalhos de Stella são construídos de modo inverso ao método de abstrações extensivas que [Alfred] Whitehead muito prezava e que consistia em “regiões” concêntricas encadeadas de tal maneira que em dois elementos de um grupo de regiões um sempre contém o outro sem tangenciá-lo e nenhuma região é incluída por quaisquer elementos do grupo, os quais convergem para pontos, linhas e áreas que Whitehead procurou *definir* por meio de grupos de regiões. Paradoxalmente, se os trabalhos de Stella pretendiam se afirmar como meras coisas no mundo, essa própria afirmação os refuta: uma maçã não costuma declarar que é só uma maçã. Em certo sentido, não há nada mais fácil e ao mesmo tempo mais difícil do que criar uma obra que somente seja idêntica ao seu suporte físico, pois este passaria a ser *ipso facto* o objeto do trabalho, ao passo que os suportes físicos são, por uma questão de lógica, destituídos de objeto. O problema é análogo ao dos artistas contemporâneos que procuraram obter uma superfície completamente plana; pois se a tarefa parecia facilíma — já que as superfícies *eram* planas —, era impossível na medida em que, por mais homogeneamente que a tinta fosse aplicada, o resultado era sempre uma superfície dotada de uma profundidade pictórica indeterminada. E o esforço para aplanar a superfície pintando uma listra (como na obra de [Barnett] Newman) suscitou imediatamente a questão da relação entre a listra e a superfície, tema que examinarei oportunamente.

As bordas dos quadros sempre tiveram grande importância na pintura, e pode-se dizer com certeza que deram origem à composição que ocupa o espaço por elas delimitado, já que é em relação às bordas que se organizam os pontos focais e os pontos de vista. Essa pertinência das bordas fica ainda mais evidente quando é desprezada

15. Michael Fried, *Three American Painters* (Cambridge, ma: Fogg Art Museum, Harvard University, 1965), p. 43.

pelos artistas, como o faz Bonnard, em cujas telas as bordas se situam justamente onde a pintura cessa, delimitando um espaço que não definiram. Mas mesmo na pintura clássica a obra geralmente não se reportava às bordas. O *rapto das sabinas*, que tem uma composição primorosa, representa uma cena de violência, não os elementos que entram em sua descrição. Mas Stella, embora determinado e criativo no interior dos limites que ele mesmo se impõe, simplesmente leva adiante uma tradição que ocasionalmente fazia referência às bordas físicas do quadro, como no *Enterro de Santa Petronela*, de Guercino. E não surpreende que em certas obras admiráveis de Vermeer a margem da pintura coincida com as bordas de uma moldura ilusória dentro da qual estão pintadas cortinas que parecem fugir do enquadramento de maneira inverossímil. Essas pinturas são virtuais materializações do argumento ontológico, pois apresentam como fazendo parte de sua estrutura aquilo a que dizem respeito — entidades exemplificadoras de si mesmas. Como tais, essas pinturas se opõem logicamente a pinturas *impossíveis*, cuja estrutura exclui a exemplificação de si mesmas, como é típico das obras de [Maurits C.] Escher e dos objetos impossíveis que têm papel central na psicologia da percepção visual. Essas pinturas impossíveis são como representações puras, pois em um sentido são representações *de* objetos *dos* quais não podem ser no sentido denotativo: pinturas que não podem ser “verdadeiras” porque não existe nada no espaço tridimensional com que possivelmente se assemelhem. Portanto, como são necessariamente falsas (tal como as de Stella são “necessariamente verdadeiras”), é plausível considerá-las como análogos pictóricos das frases que apesar de não serem inconsistentes na forma, podem não ser verdadeiras em mundo algum.

Não é difícil descobrir analogias em outras artes. O chamado de caça no segundo ato de *Tristão e Isolda* faz referência a um chamado de caça ao mesmo tempo que *é* um chamado de caça, assim como a canção do pastor no terceiro ato *é* aquilo a respeito de que *é*. E o espirituoso verso 347 de Pope em “An Essay on Criticism” [Um ensaio sobre a crítica] — “And ten low Words oft creep in one dull Line” — consiste em dez palavras vulgares (*low words*) em um verso insípido (*dull line*) que,

i f). “h dez palavras vulgares amiúde rastejam em um verso insípido”. (n.i .|

por sua verve e auto-exemplificação, não é nada insípido, pois se salva da insipidez transcendendo-a pela arguta autoconsciência do artista.

Quando os artistas contemporâneos usam palavras em suas pinturas, é sempre necessário tomar uma decisão complexa acerca do seu status, porque as palavras são a um só tempo veículos de sentido e objetos materiais e porque é preciso distinguir a imagem de uma palavra de uma palavra *tout court*. A palavra *eat* [coma] usada por Robert Indiana numa obra é muito mais uma palavra pintada do que a pintura de uma palavra, ao contrário da obra de [Edward] Hopper, que pinta a palavra *stop* numa placa de parada de ônibus, onde *stop* pertence ao tema da pintura mas não à pintura em si. A sutil tensão entre essas possibilidades constitui boa parte da estrutura dos painéis no espetacular trabalho de Arakawa, *O mecanismo do significado*, que quase atinge o nível da filosofia ao lidar justamente com o tipo de decisão que acabei de mencionar. Os painéis de Arakawa parecem cartões de um teste maluco de *qi*, em que as palavras não são meras formas, mas autênticos imperativos ou ordens aos quais o espectador tem de responder — não são apenas pinturas para contemplar. E no entanto não é possível subtrair os imperativos da dimensão pictórica da obra, embora nada obrigue que ordens sejam pintadas: ordens podem ser dadas oralmente. Portanto, se fosse apenas uma questão de dar instruções, Arakawa poderia ter tocado uma fita gravada ou usado os fones de ouvido que os museus costumam oferecer. Ronald Feldman¹⁷ poderia ter se postado perto dos quadros e ditado as instruções ou poderia ter distribuído folhetos com as instruções impressas. Mas então o que restaria das pinturas, que requerem instruções como sua parte integrante e que, por consequência, se recusam a volatilizar-se em meros significados? E assim, afinal, o espectador estaria de novo às voltas com a pintura como algo para olhar e não só para prestar atenção, e por sinal as letras são muito bem pintadas e merecem uma apreciação. Mas aquelas palavras não podem ser tratadas como simples letras bem pintadas, e um espectador que pertencesse a uma comunidade lingüística diferente precisaria de um tradutor para poder responder à mensagem adequadamente, e não como um

17. Proprietário da galeria de Nova York que exibiu a série *O mecanismo do significado* de Arakawa, nos anos 60. [n.i.]

pelos artistas, como o faz Bonnard, em cujas telas as hordas se situam justamente onde a pintura cessa, delimitando um espaço que não definiram. Mas mesmo na pintura clássica a obra geralmente não se reportava às bordas. *O rapto das sabinas*, que tem uma composição primorosa, representa uma cena de violência, não os elementos que entram em sua descrição. Mas Stella, embora determinado e criativo no interior dos limites que ele mesmo se impõe, simplesmente leva adiante uma tradição que ocasionalmente fazia referência às bordas físicas do quadro, como no *Enterro de Santa Petronela*, de Guercino. E não surpreende que em certas obras admiráveis de Vermeer a margem da pintura coincida com as bordas de uma moldura ilusória dentro da qual estão pintadas cortinas que parecem fugir do enquadramento de maneira inverossímil. Essas pinturas são virtuais materializações do argumento ontológico, pois apresentam como fazendo parte de sua estrutura aquilo a que dizem respeito — entidades exemplificadoras de si mesmas. Como tais, essas pinturas se opõem logicamente a pinturas *impossíveis*, cuja estrutura exclui a exemplificação de si mesmas, como é típico das obras de [Maurits C.J Escher e dos objetos impossíveis que têm papel central na psicologia da percepção visual. Essas pinturas impossíveis são como representações puras, pois em um sentido são representações *de* objetos *dos* quais não podem ser no sentido denotativo: pinturas que não podem ser “verdadeiras” porque não existe nada no espaço tridimensional com que possivelmente se assemelhem. Portanto, como são necessariamente falsas (tal como as de Stella são “necessariamente verdadeiras”), é plausível considerá-las como análogos pictóricos das frases que apesar de não serem inconsistentes na forma, podem não ser verdadeiras em mundo algum.

Não é difícil descobrir analogias em outras artes. O chamado de caça no segundo ato de *Tristão e Isolda* faz referência a um chamado de caça ao mesmo tempo que *é* um chamado de caça, assim como a canção do pastor no terceiro ato *é* aquilo a respeito de que *é*. E o espirituoso verso 347 de Pope em “An Essay on Criticism” [Um ensaio sobre a crítica] — “And ten low Words oft creep in one dull Line”¹⁶ — consiste em dez palavras vulgares (*low words*) em um verso insípido (*dull line*) que,

16. “h de/ palavras vulgares amiúde rastejam em um verso insípido”. [n.i.]

por sua verve e auto-exemplificação, não é nada insípido, pois se salva da insipidez transcendendo-a pela arguta autoconsciência do artista.

Quando os artistas contemporâneos usam palavras em suas pinturas, é sempre necessário tomar uma decisão complexa acerca do seu status, porque as palavras são a um só tempo veículos de sentido e objetos materiais e porque é preciso distinguir a imagem de uma palavra de uma palavra *tout court*. A palavra *eat* [coma] usada por Robert Indiana numa obra é muito mais uma palavra pintada do que a pintura de uma palavra, ao contrário da obra de [Edward] Hopper, que pinta a palavra *stop* numa placa de parada de ônibus, onde *stop* pertence ao tema da pintura mas não à pintura em si. A sutil tensão entre essas possibilidades constitui boa parte da estrutura dos painéis no espetacular trabalho de Arakawa, *O mecanismo do significado*, que quase atinge o nível da filosofia ao lidar justamente com o tipo de decisão que acabei de mencionar. Os painéis de Arakawa parecem cartões de um teste maluco de *qi*, em que as palavras não são meras formas, mas autênticos imperativos ou ordens aos quais o espectador tem de responder — não são apenas pinturas para contemplar. E no entanto não é possível subtrair os imperativos da dimensão pictórica da obra, embora nada obrigue que ordens sejam pintadas: ordens podem ser dadas oralmente. Portanto, se fosse apenas uma questão de dar instruções, Arakawa poderia ter tocado uma fita gravada ou usado os fones de ouvido que os museus costumam oferecer. Ronald Feldman¹⁷ poderia ter se postado perto dos quadros e ditado as instruções ou poderia ter distribuído folhetos com as instruções impressas. Mas então o que restaria das pinturas, que requerem instruções como sua parte integrante e que, por consequência, se recusam a volatilizar-se em meros significados? E assim, afinal, o espectador estaria de novo às voltas com a pintura como algo para olhar e não só para prestar atenção, e por sinal as letras são muito bem pintadas e merecem uma apreciação. Mas aquelas palavras não podem ser tratadas como simples letras bem pintadas, e um espectador que pertencesse a uma comunidade lingüística diferente precisaria de um tradutor para poder responder à mensagem adequadamente, e não como um

17. Proprietário da galeria de Nova York que exibiu a série () »*wcanisnut do significado*, de Arakawa, nos anos 60. [\i.]

analfabeto. A editora alemã do livro *Der Mechanismus der Bedeutung* [O mecanismo do significado] precisou traduzir as pinturas, o que não teria o menor sentido num livro que reproduzisse pinturas, digamos, de flores, cujos nomes sempre interessa conhecer, mas que em si mesmos, como nomes, não têm nenhum papel ou função na estrutura das obras.

A complexa conexão entre o que é mostrado e a forma como é mostrado será discutida mais tarde. Por ora, gostaria de aprofundar as conclusões a que chegamos, retornando a elas por uma trilha que ainda não exploramos.

U A ESTÉTICA E A OBRA DE ARTE

Depois de ler *Le Massif du Mont Blanc* [O maciço do Mont Blanc], que Viollet-le-Duc acabara de publicar, Ruskin comentou com uma ponta de irritação provocada pela reação francesa à Carga da Brigada Ligeira: “C’est magnifique, mais ce n’est pas la géologie”.¹ De fato, não era geologia, mas um projeto visionário para restaurar o Mont Blanc, devolvendo-lhe sua grandiosidade original. Uma espécie de nostalgia utópica parece ter se tornado aos poucos o fio condutor do século XIX, o avesso sombrio de sua fé no progresso para um futuro luminoso. Dessa perspectiva, Viollet-le-Duc, o grande restaurador da arquitetura gótica, deve ser considerado seu artista exemplar, ainda que suas realizações correspondessem mais àquilo que o século XIX pensava ser a visão da integridade arquitetônica e social dos arquitetos medievais do que àquilo que eles próprios pensavam. Tudo o que Viollet-le-Duc tocou se tornou “plus gothique que le gothique même”² — o que certamente não foi o caso do “le gothique même”. Dada sua admiração pelo “primeiro arquiteto”, o projeto de restituir a um fragmento monumental da natureza a majestade primitiva com que o imaginava foi uma consequência extravagante de um impulso

1. F.m francês no original: “K magnífico, mas isso não é geologia”. [n .t .]

2. F.m francês no original: “mais gótico do que o próprio gótico”. [n .i.]

interior. Assim, é interessante imaginar o que teria acontecido se ele tivesse encontrado um louco e generoso rei Ludwig ii disposto a financiar uma loucura hiper-wagneriana e esbanjar uma legião de pedreiros e carregadores de cocho, capatazes e geólogos naqueles imensos declives. E lá está o monte como estava *am ersten Tag!*³, ou pelo menos como Viollet-le-Duc imaginou que estivesse naquele dia inaugural. Se ele tivesse levado a cabo sua obra, teria criado uma montanha a partir de uma montanha, ou, mais extraordinário ainda, teria transformado um cume de montanha em obra de arte.

Há dificuldades metafísicas, além de práticas, para justapor diferentes etapas de uma montanha, e em consequência para comparar o Mont Blanc *jeune* com o que se poderia igualmente chamar de “Mont Blanc *jeune*’”, mas podemos imaginá-los tão indiscerníveis quanto quisermos. Desde o início desta investigação, estou obcecado por pares de coisas das quais apenas uma é obra de arte. E certo que Viollet-le-Duc via com bons olhos algumas teses teológicas segundo as quais Deus era um artista e o Mont Blanc uma de suas obras-primas. Mas suponhamos que essa tese seja falsa: o Mont Blanc é logicamente mudo, por mais que Viollet-le-Duc — e Ruskin — tenham se extasiado diante dele. Mas o “Mont Blanc *jeune*” é um depoimento sobre os aspectos mais grandiosos da natureza. O projeto suntuoso de Viollet-le-Duc nos oferece uma magnífica oportunidade para pensar se nossas respostas estéticas seriam as mesmas em face de objetos com aparência exterior idêntica, mas dos quais um é uma obra de arte e o outro, ainda que espetacular, é um objeto comum. Essa questão levanta sérios problemas filosóficos, pois se nossas respostas forem *diferentes* — e pretendo argumentar que devem ser — fica extremamente difícil sustentar que uma reação estética é uma forma de percepção sensorial, tanto mais se o fato de sabermos que um dos objetos é uma obra de arte for a causa da diferença. Nesse caso, a reação estética deve passar por mediações conceituais, cujo caminho será instrutivo identificar.

Há outra consequência que talvez seja ainda mais importante para nós. Se o fato de sabermos que uma coisa é uma obra de arte cria uma diferença no modo como reagimos esteticamente a um objeto — se é que há reações estéticas diferentes a objetos indiscerníveis dos quais um

3. Hm alemão no original: “no primeiro dia”. [n .t .]

é uma obra de arte e o outro uma coisa natural —, há uma ameaça de circularidade em toda definição de arte na qual alguma referência estética tem papel definidor, já que essa reação não corresponderia apenas a obras de arte, em contraposição ao tipo de reação provocada por coisas naturais ou artefatos banais, como as caixas de Brillo (as comuns, que não são obras de arte). A verdade é que a distinção entre obras de arte e coisas naturais ou meros artefatos já deve ter sido feita antes de se definir o tipo apropriado de reação. Por conseguinte, não podemos usar esse tipo específico de reação para definir o conceito de obra de arte.

Seja como for, considerações estéticas sempre tiveram um lugar natural nas discussões sobre a arte, e esse é um lugar tão propício quanto qualquer outro para examinar essa associação que parece tão óbvia. A questão é saber se as considerações estéticas são pertinentes a uma definição de arte. Caso se conclua que não, elas serão apenas uma das muitas dimensões que são associadas ao conceito mas que não pertencem à sua lógica interna e não são mais importantes, do ponto de vista filosófico, do que tantas outras que têm feito parte senão do conceito, pelo menos da prática da arte, como o fato de as obras de arte serem caras ou colecionáveis.

George Dickie considerou necessário incluir uma condição estética na definição de arte que formulou em sua influente exposição sobre a teoria institucional da arte.⁴ Toda obra de arte é uma “candidata à apreciação”, status que pode ser conferido a um artefato pelo “mundo da arte”, no sentido dado por Dickie a essa expressão — um grupo de pessoas institucionalmente autorizadas que são, por assim dizer, curadores de um *musée imaginaire*⁵ das obras de arte do mundo inteiro. “Uma coisa que não pode ser objeto de apreciação”, escreve Dickie, “não pode ser uma obra de arte”. Dickie nega estar falando especificamente da apreciação *estética*, mas foi assim que o interpretou um crítico proeminente, Ted Cohen, cujo argumento, se tiver fundamento, é importante para nós.⁶ Na visão de Cohen, alguns objetos *não*

4. Ver George Dickie, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, v. 6 (1969), p. 254. [n.t.]

5. Em francês no original: “museu imaginário”. [n.t.]

6. Ver Ted Cohen, “The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”, *Philosophical Review*, 1.82 (1973), pp. 69-82. [n.i.]

podem ser submetidos à apreciação e por conseguinte não podem ser obras de arte, conforme a própria formulação de Dickie. As decisões dos cidadãos do mundo da arte são limitadas pela condição de que os objetos sejam apreciáveis, de modo que eles não podem simplesmente determinar por decreto que qualquer coisa é uma obra de arte. Assim, de acordo com Cohen, existem pelo menos condições negativas para o que pode ser considerado como uma obra de arte, e evidentemente não se trata de aspectos completamente subordinados à ordem institucional, como pretende Dickie. Presumo que os objetos não passíveis de apreciação sejam os que contradizem a tese de que todo objeto pode ser julgado de um ponto de vista prático *ou* estético. Esses objetos seriam os que não podem ser submetidos a um distanciamento psicológico, e assim a objeção não se limita à teoria de Dickie, mas assume uma considerável importância filosófica.

No entanto, a posição defendida por Cohen esbarra em duas dificuldades. Entre os objetos que seriam inacessíveis à apreciação estética, Cohen cita “tachinhas comuns, envelopes brancos ordinários, garfos de plástico fornecidos em restaurantes *drive-in*” e, mais particularmente, “urinóis”. Não sei se o que Cohen quer dizer é que esses objetos não podem ser apreciados ou se simplesmente não podem ser apreciados positivamente. Termos como “comum”, “ordinário” e “plástico” são qualificativos que sugerem despreço, e não fica claro se, mesmo pelo critério de Dickie, todo objeto elevado à condição de obra de arte deve *ipso facto* ser apreciado favoravelmente. Na verdade, é mais ou menos isso que Dickie afirma: “Estou dizendo que toda obra de arte deve ter um mínimo de valor ou de mérito *potenciais*”. Mas me parece que a apreciação estética também inclui considerações negativas: certas obras de arte nos causam repulsa, nojo ou até náusea. Limitar a aplicação do epíteto “obra de arte” aos objetos avaliados favoravelmente é como dizer que as considerações morais só são pertinentes a pessoas que tenham um “mínimo de valor ou mérito potenciais”. Ainda que se acredite que todos sempre têm algo de bom, a teoria moral deve abranger os canalhas, os vis, os diabólicos, os malvados, os indolentes, os repulsivos e os medíocres. Portanto, a “apreciação”, pelo menos a de ordem estética, pode ser negativa, e a

7. *Ibid.*, p. 195. [n.t.]

maneira como Cohen usa os adjetivos já sugere o que ele pensa a respeito dos garfos descartáveis, dos envelopes ordinários e das tachinhas comuns. O que me surpreenderia é que a apreciação estética negativa implicasse que as coisas assim avaliadas não podem ser obras de arte.

E evidente que essas questões não podem ser resolvidas sem um mínimo de discussão sobre o problema da apreciação estética — ou da apreciação *tout court* —, mas uma outra dificuldade, ainda mais perigosa, subsistiria mesmo se essas questões fossem resolvidas de modo a deixar intacta a objeção de Cohen. Ainda que se admita que uma tachinha comum não pode ser objeto de apreciação estética (positiva ou negativa), isso não quer dizer que uma tachinha não pode ser uma obra de arte. É claro que uma tachinha que é uma obra de arte teria de se distinguir de alguma forma de uma outra idêntica em todos os aspectos exteriores e que não é uma obra de arte. Essa é uma constatação que já fizemos anteriormente, a propósito do abridor de latas. Mas ainda está longe de ser evidente como é que coisas condizeriam com apreciação. Mesmo que se admita que uma tachinha não pode ser objeto de apreciação, não é possível afirmar que uma obra de arte que lhe seja materialmente idêntica não é passível de apreciação, pois as propriedades que poderíamos apreciar seriam as da obra de arte e não necessariamente as da tachinha. É claro que as conexões entre as duas ordens de propriedades podem ser muito difíceis de desvendar — talvez sejam tão complicadas quanto a relação de uma pessoa com seu corpo. Entenderemos isso com mais clareza examinando um célebre exemplo, o da *Fonte* de Duchamp, e discutindo a análise de Dickie sobre essa obra.

Dickie afirma categoricamente que não há “um tipo especial de consciência, atenção ou percepção estéticas”. E continua: “A única diferença entre a apreciação da arte e a apreciação da não-arte é que elas têm *objetos* diferentes”. É de presumir que com “objetos diferentes” ele não esteja se referindo à diferença entre obras de arte e meras coisas, pois caso contrário sua definição seria circular: a apreciação da arte seria definida em função de seus objetos, enquanto a possibilidade de apreciação explicaria por que uma coisa é uma obra de arte. Suponho então que ele esteja tentando dizer que as propriedades que apreciamos em obras de arte são as mesmas que apreciamos em objetos não-artísticos que lhes sejam materialmente idênticos, como acontece com a *Fonte*, que é semelhante a inúmeros urinóis instalados para

a comodidade dos cavalheiros onde quer que eles costumem se reunir. “Por que”, pergunta Dickie, “as qualidades comuns da *Fonte* — a superfície alva e brilhante, a profundidade realçada quando reflete os objetos circundantes, sua agradável forma oval — não poderiam ser apreciadas? Ela possui qualidades similares às de obras de Brancusi e Moore, que muitos não titubeiam em dizer que apreciam.” Essas *são*, de fato, qualidades do urinol em questão tanto quanto de qualquer outro objeto igual feito de porcelana branca, e certamente fazem lembrar certas qualidades de *Pássaro no espaço*. Mas a questão é se a obra de arte *Fonte* é realmente idêntica ao urinol e, portanto, se aquelas superfícies brilhantes e reflexos profundos são realmente qualidades da obra. Para Cohen, a obra de Duchamp não é o urinol, mas o gesto de expô-lo; e o gesto (se aí reside a obra) não possui superfícies brilhantes e é tão diferente daquilo que Moore e Brancusi fizeram rudemente quanto gestos diferem de pedaços de cobre ou bronze. E certo que a obra tem propriedades que os urinóis em geral não têm: é ousada, insolente, irreverente, espirituosa e inteligente. O que levaria Duchamp à loucura ou ao assassinato, creio eu, seria o espetáculo de estetas extasiados diante das superfícies brilhantes do objeto que ele levava pessoalmente ao espaço da exposição e comentando: “Parece tanto com o Kilimanjaro! Eu diria a radiância imaculada da eternidade! E de uma sublimidade ártica!” (Gargalhadas ácidas seriam ouvidas no *Club des Artistes*.) Não: as propriedades do objeto introduzido no mundo da arte são as mesmas da maioria dos objetos de porcelana feitos pela indústria, enquanto as propriedades da obra de arte *Fonte* são compartilhadas com o *Túmulo de Júlio* u de Michelangelo e o *Perseu* de Cellini. Se o que transformou *Fonte* numa obra de arte fossem somente as qualidades que ela tem em comum com os urinóis, a pergunta pertinente seria o que faz dela, e não os demais urinóis, uma obra de arte — e a transgressão do igualitarismo seria equivalente àquela que motivou a indignação política de J alguns capítulos atrás. Terá sido apenas um lapso do mundo da arte? Esperava-se uma transfiguração em massa, qual uma conversão em massa ao budismo dos intocáveis de Calcutá? O que Dickie não percebeu foi a ambigüidade da palavra “faz” na pergunta “o que faz de uma coisa uma obra de arte?”. Dickie ressaltou o processo pelo qual uma coisa chega a ser uma obra de arte, um processo que até pode ser de ordem institucional, mas em nome de

considerações estéticas negligenciou o problema das qualidades constitutivas de uma obra de arte que alcançou essa condição.

Na minha opinião, uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas “preciosas e valiosas”. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é. Afinal, desde o início nos surpreendeu a idéia de Aristóteles de que o prazer que as obras miméticas nos proporcionam só pode ser obtido quando se sabe que elas são imitações, pois os originais não nos trazem deleite igual, por mais impossível que seja distinguir o original da imitação. Diderot argumentou de maneira brilhante que podemos nos comover até as lágrimas diante de representações de coisas que por si sós não nos comoveriam, ou nos comoveriam de forma diferente. Choramos ante a representação do desespero de uma mãe que perdeu um filho, mas aquele que se limita a chorar diante do fato real é um insensível, porque numa situação dessas o que se deve fazer é confortar e consolar. O que estou querendo dizer é que existem duas ordens de reações estéticas, dependendo de o objeto ser uma obra de arte ou uma simples coisa real idêntica. Conseqüentemente, não se pode recorrer a considerações estéticas para chegar a uma definição de arte, pois precisamos de uma definição prévia para identificar as reações estéticas apropriadas a obras de arte em contraste com meras coisas reais. E verdade que um objeto não pode ser obra de arte se não possui, como quer Dickie, o potencial mínimo para o valor estético. Mas fico imaginando se existe alguma coisa à qual essa afirmação não se aplique. O próprio Dickie afirma, contrapondo-se a Cohen, que “tachinhas, envelopes e garfos de plástico têm qualidades apreciáveis se nos concentrarmos em encontrá-las”. E qual coisa não as tem? Creio porém que há uma estética específica para as obras de arte e mesmo uma linguagem especial para apreciá-las, e como ambas parecem estar envolvidas no conceito de arte não seria inoportuno examinar alguns aspectos da experiência estética e, por

consequinte, artística, mesmo que isso não nos ajude muito a encontrar a definição que procuramos.

Por questões de conveniência analítica, começaremos aceitando a hipótese, mesmo que depois ela se revele falsa, de que existe um senso de estética, um senso de beleza ou uma faculdade do gosto, conforme pensaram muitos filósofos eminentes, e admitiremos que isso se distribua entre os seres humanos de maneira tão uniforme quanto os assim chamados sentidos externos, como a visão e a audição. Eu deveria supor que os primeiros são ainda mais homogeneamente distribuídos que os cinco sentidos clássicos, porque há razões para pensar que os animais são tão estimulados por preferências estéticas quanto os homens, e se isso for verdade teremos uma prova de que essas faculdades são inatas. O que me surpreenderia é se alguém lançasse a hipótese de um “senso de arte” inato — como se sugerisse que haveria uma faculdade especial sempre a postos para identificar igrejas barrocas. Mas isso não é tudo. A despeito da eventual força laudatória da expressão “obra de arte”, é plausível supor que a questão de saber se uma coisa é ou não uma obra de arte é, ao fim e ao cabo, de ordem factual. Mas supor que a questão da atribuição ou não de valor estético a determinadas coisas também é factual, ou que as discussões sobre os méritos estéticos de um objeto podem ser resolvidas recorrendo-se ao mesmo tipo de provas que permitem afirmar que uma coisa é ou não uma obra de arte, isso seria uma petição de princípio sob qualquer prisma filosófico. Consideremos, por exemplo, a expressão “é belo”, o paradigma do predicado estético: não se sabe ao certo se a frase “x é belo” tem ou não um significado descritivo, no sentido de ser verdadeira ou falsa. Pode ser que as proposições que usam esse predicado pertençam a um discurso não-cognitivo e sirvam apenas para expressar sentimentos em relação aos objetos designados. Pode ser que essa linguagem não sirva para caracterizar os objetos, mas apenas para falar deles elogiosamente. De fato, a questão da linguagem estética deu origem a uma controvérsia que corresponde exatamente àquela que se formou em torno da questão da linguagem da ética. E claro que nem todo mundo aceita a idéia de que existe um senso estético, assim como nem todas as opiniões no campo da metalingüística da moral concordam com a idéia de

que existe um senso mora). Portanto, é melhor refletir com prudência sobre o que é o sentido da beleza, se é que ele existe. Afinal, possuir um senso de beleza é diferente de ter uma boa intuição para a arte.

É preciso saber de antemão se o senso de beleza deve ser compreendido segundo o modelo do sentido da visão ou se ele se parece mais com o senso de humor, que também é tão generalizado que não tê-lo chega a ser uma falha deplorável no caráter de uma pessoa. Poder-se-ia dizer que na verdade não há dois modelos, que o sentido da visão não difere em nada do senso de humor, pelo menos não mais que a audição se distingue da visão e que o que temos, portanto são meros acréscimos ao repertório clássico dos “cinco sentidos”, com a adição, por assim dizer, de um sexto e um sétimo sentidos. E verdade que o paladar e o senso de humor podem ser educados e aprimorados, mas também se poderia afirmar que é possível treinar a visão para fazer discriminações cada vez mais refinadas da mesma forma que o gosto, para o qual o gosto estético é uma metáfora natural. Em nenhum desses casos a educação consegue suprir uma deficiência inicial: não se pode *ensinar* um cego a ver; somente podemos dar-lhe recursos de substituição da visão. Ou, ainda, poder-se-ia alegar que o sentido do gosto e o senso de humor são condicionados pela cultura, tanto assim que as pessoas de uma determinada tribo talvez achem hilárias coisas que nos horrorizam, como os gritos de agonia de um antílope ferido. Também é verdade que certas pessoas encontram valor estético em coisas que nos desagradam: lóbulos de orelha exagerados, pés diminutos, lábios imensos, cicatrizes enormes, barrigas protuberantes. Mas se poderia retrucar que até os predicados de cor variam de tribo para tribo e de cultura para cultura, de modo que diferenças erigidas sobre esse fundamento contam muito pouco.

A despeito dessas semelhanças superficiais, parece-me que os dois modelos têm uma diferença profunda o bastante para influir no que entendemos ser a especificidade do senso estético, causa de tanta controvérsia. Embora não seja imprescindível para a nossa investigação explicar onde reside a diferença, não será uma digressão vã. A diferença está no fato de que o senso de humor consiste em parte numa *reação* a certas coisas porque elas são engraçadas. O riso, quando provocado por uma coisa ou uma ação cômica, é um excelente exemplo do que chamo de reação, embora haja, é claro, outras modalidades de reação.

Mas não é só isso. Ter senso de humor afeta a vida de uma pessoa inteiramente; não se leva tudo a sério ou de modo trágico; procura-se ver o lado bom das coisas; dissimula-se a má sorte com piadas — ter senso de humor é quase como ter uma filosofia. O mesmo se pode dizer do senso estético, bem como do senso moral, cuja existência é tão plausível quanto a dos outros dois sentidos. Santayana pensava que “as mentes que refletem as transformações da natureza sem nenhuma emoção” não têm senso moral algum. “Para que o bem exista sob qualquer forma, não é só necessário ter consciência, mas também ter consciência emocional. A observação não basta: há necessidade de apreciação.” Mas a capacidade de reação está fundada no conceito de emoção, e é difícil saber como seria a vida moral, ou se haveria realmente uma vida moral, sem reações de indignação, preocupação, vergonha ou compaixão. Esse contraste entre observação e apreciação certamente faz parte do que Wittgenstein tinha em mente ao afirmar que os valores não estão no mundo. Se estivessem, disse ele, não teriam valor algum, sugerindo que nós não meramente notamos que uma coisa tem valor (“a observação não basta”): valores implicam a existência de uma relação entre nós e o mundo, embora tenhamos tendência a projetar nossas reações no mundo e a vê-las como se estivessem lá, tal como Santayana supõe que a beleza é a objetivação do prazer que as coisas despertam em nós quando as percebemos como belas.

Penso que a faculdade de reagir não pode ser associada aos chamados cinco sentidos. É verdade que uma pessoa pode reagir a certas coisas que vê como vermelhas assim como se diz que um touro reage ao vermelho, mas a reação pode ter menos a ver com o fato de o objeto ser percebido como vermelho do que com o fato de o vermelho provocar cólera, e a cólera é o tipo de coisa que por essência implica reações, tais como atacar com violência ou exprimir raiva. Há uma tese filosófica bastante defensável de que a cólera é simplesmente um conjunto de reações, não uma condição interior separada dessas reações. Mas somente um adepto empedernido da teoria do verificacionismo iria sustentar que esse raciocínio se aplica ao vermelho. Quando digo que ter senso de humor implica reagir a certas coisas porque elas são engraçadas, não estou tentando impor um critério epistemológico, nem tentando explicar como é que se sabe que uma pessoa está achando graça. Seja qual for o motivo para supor que o senso de humor

consiste num conjunto de reações, essa tese é muito menos radical do que outra que define a sensação do vermelho em tais termos que dizemos “Vermelho!” quando o epistemólogo nos mostra um retalho vermelho. “Espelhar as transformações da natureza” é uma metáfora natural e adequada para espíritos que só dispõem dos cinco sentidos.

Uma área das reações animais que pode ser comparada ao senso estético — ou ao senso de humor — é a da reação sexual. A *Erótica* é a obra-prima que Aristóteles não escreveu e que a *Poética* reclamava como complemento. Achar algo sexualmente excitante não é simplesmente registrar o fato de maneira passiva; é sentir-se sexualmente excitado, e não se imagina que alguém se sinta estimulado sexualmente sem reagir da forma física que lhe é habitual: sentir-se sexualmente excitado é precisamente reagir daquela forma. Há quem pense que existe uma diferença entre a reação sexual e as reações estéticas: é que a primeira não é desinteressada, pois reagir sexualmente é desejar possuir sexualmente, ao passo que geralmente se assume que o senso estético é desinteressado e se satisfaz com a mera contemplação. Mas esse modo de pensar pode estar relacionado ao emprego de certos paradigmas que não oferecem nenhuma alternativa séria à contemplação — o pôr-do-sol, por exemplo. Mas o desejo de fotografar ou pintar — ou lembrar — também pode ser pensado como uma forma de possuir. E embora ninguém possa se declarar proprietário do pôr-do-sol, a história do gosto e a história do impulso aquisitivo seguem cursos muitas vezes paralelos, pois a espécie humana tem muito prazer em se dizer proprietária das belezas do mundo. A verdade é que tentar possuir um objeto pode ser uma forma de reação estética, assim como o riso é uma forma de reação do senso de humor.

Cada um desses exemplos admite, embora nenhum dos sentidos comuns o faça, a possibilidade da perversão, especialmente conspícua na dimensão sexual mas não menos aparente em questões de gosto, humor e conduta moral. Preferências perversas não são o mesmo que preferências ruins: sexo perverso não é sexo ruim — pode ser maravilhoso — e o gosto perverso, ao contrário do mau gosto, pode ser uma marca de refinamento agudo, ainda que extraviado. Mas não tenho idéia do que poderia ser um sentido de audição perverso. Quando uma pessoa enxerga o verde onde vemos o vermelho, trata-se de daltonismo, não de perversão cromática.

O conceito de perversão carrega uma conotação tão forte de juízo de valor que abre espaço para a aplicação de imperativos: há coisas que nos provocam reações que não deveríamos ter e coisas às quais deveríamos reagir mas não conseguimos; existe uma fraqueza estética assim como existem fraquezas morais — tal como existe uma espécie de acrasia emocional. Mais uma vez, nada disso se aplica aos cinco sentidos clássicos, que, pelo menos tradicionalmente, não são tidos como suscetíveis a intervenções da vontade. E tudo isso é compatível com a noção de que o senso estético é inato. Mas o que mais me interessa nessa distinção não está nisso, e sim no fato de que nenhum saber sobre um objeto pode fazê-lo parecer diferente, de que um objeto mantém suas qualidades sensoriais inalteradas qualquer que seja sua classificação e como quer que seja chamado. Usando uma linguagem mais contemporânea, não se espera que nossas experiências sensoriais sofram algum tipo de alteração por causa de mudanças na descrição do objeto; elas permanecem invariantes a modificações na descrição do objeto, conforme sugere Santayana em sua imagem, prática mas filosoficamente tendenciosa, de uma inteligência que se comporta como um espelho. Se o senso estético fosse como os demais sentidos, poderíamos dizer o mesmo dele, mas a verdade é que nossas reações estéticas muitas vezes dependem das crenças que temos sobre o objeto. E verdade que em certos casos temos reações sensoriais diferentes quando o objeto nos é apresentado de uma maneira ou de outra. Assim, ao saber que ele é assim ou assado, ou que é descrito de determinada forma, posso concentrar minha atenção nele e reparar certas qualidades que numa primeira observação me escaparam. Se me dizem que um determinado vinho tem sabor de framboesa, posso aprender a discriminar esse sabor, que não percebi da primeira vez que o provei. No entanto, o vinho estava lá para ser degustado tanto antes quanto depois de ser descrito dessa maneira: o objeto não *adquiriu* essas qualidades porque foi descrito dessa ou daquela maneira, nem mudou sua condição por causa disso. Mas as qualidades que um objeto possui quando ele é uma obra de arte são tão diferentes das de sua contraparte indiscernível que é uma mera coisa real que seria absurdo supor que as tivéssemos *deixado de notar* no objeto comum. As qualidades artísticas não estavam lá para que pudessem passar despercebidas. Nenhum exame sensorial de um objeto me dirá que ele é uma obra de arte, uma vez

que podemos encontrar cada uma dessas qualidades em outro objeto que não é obra de arte, pelo menos no que diz respeito às qualidades perceptíveis pelos sentidos normais. Espero que minha argumentação tenha deixado claro pelo menos isso. Se a reação estética fosse constante quanto à diferença entre arte e não-arte, o mesmo poderia ser dito das qualidades estéticas. Mas isso é falso: nossas reações estéticas são diferentes porque as qualidades às quais reagimos não são as mesmas nos dois casos.

Não estou querendo dizer que nossa atitude em relação a um objeto não se altere quando descobrimos que se trata de uma obra de arte, ainda que às vezes isso seja verdade. E bem possível que ao saber que estamos diante de uma obra de arte passemos a adotar uma atitude de respeito e reverência. Provavelmente trataremos o objeto de maneira diferente, assim como mudamos o modo de tratar um indivíduo que pensávamos ser um vagabundo quando descobrimos que ele é o pretendente ao trono, ou tratamos com respeito um pedaço de madeira que íamos utilizar como lenha se descobrimos que é um fragmento da cruz onde Cristo foi crucificado. Essas mudanças têm realmente um caráter “institucional” e social. Se nos dizem que um objeto é uma obra de arte, até reparamos sua superfície brilhante, como apontou Dickie. Mas se prestarmos atenção nas mesmas qualidades antes e depois da transfiguração, a única mudança será a adoção de uma atitude estética, a qual, em princípio, já podia ter sido adotada anteriormente. E apenas uma questão de atenção ao que já estava ali para ser percebido — como o sabor de framboesa na minha taça de Gigondas. Mas não é isso: aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não-transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico — estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes.

Não é difícil encontrar exemplos que evidenciem essa diferença: exemplos em que dois objetos indistinguíveis aos sentidos possuem qualidades diferentes e até estruturas muito diversas na medida em que um deles seja uma obra de arte e o outro não ou, o que é menos interessante, na medida em que ambos sejam objetos de arte mas tenham identidades artísticas diferentes, como foi o caso de alguns

dos quadrados vermelhos com que iniciamos nossa discussão. Mesmo que exista um senso inato, as reações estéticas serão diferentes, até no mesmo indivíduo, dependendo de como esses objetos indiscerníveis são classificados. As diferenças são tão profundas quanto as que existem entre movimentos corporais e ações, entre uma pessoa e um zumbi, entre uma divindade e um ídolo.

Imaginemos seis painéis de papel-arroz utilizados como divisória de cômodos num apartamento em Tóquio, cidade onde a qualidade do ar vem degenerando de maneira alarmante nos últimos anos. Fuligem se acumulou no telhado do prédio e houve vazamento, de modo que se formaram aleatoriamente borrifos e manchas de água suja dentro do apartamento, que estava vazio. O novo inquilino, um esteta, fica horrorizado ao deparar aquela imundice e pede que os painéis sujos sejam retirados e substituídos por novos, para que o apartamento ficasse “habitável”. Depois disso ele é informado de que uma tela rara, formada de seis painéis e pintada por um dos grandes mestres da arte, chegou ao mercado; dizem-lhe que ela se encaixa com perfeição naquele espaço e que se trata de uma oportunidade única e imperdível. Comprado e instalado, o objeto de fato produz um efeito fascinante. É verdade que ali está a mesma distribuição de cinzas e pretos que havia desfigurado os painéis utilitários anteriores, e suponhamos, para os fins de nossa análise, que os novos painéis sejam perfeitamente congruentes com os antigos. Só que neles os pretos são montanhas e as manchas cinzas são nuvens. Os finos respingos no painel da extrema direita compõem um símbolo representativo da chuva esvaecendo-se em neblina. A faixa irregular daquele lado é um dragão ascendente, às vezes impossível de distinguir das montanhas, às vezes das nuvens, seguindo seu misterioso caminho — seu Caminho — através do universo infinito e delicadamente ordenado em direção a qualquer que seja seu destino, ou o nosso. E uma obra filosófica, densa, cheia de profundidade, mistério e beleza, diante da qual entramos na mais profunda meditação, transfigurados pelo seu poder — embora sua contraparte indistinguível nos causasse tão-somente repulsa. Nosso esteta passa horas e horas contemplando a maravilha sem fim daquela obra, vez por outra sentindo arrepios ao lembrar da execração que ali se encontrava. Aqueles painéis imundos não tinham nenhum mistério, certamente nenhuma profundidade e absolutamente nenhuma beleza.

Pode-se objetar que o exemplo não é justo. Imaginemos que o artista J tem um duplo japonês, preocupado com a versão oriental do *art brut*. Bradando um epíteto contra todo o preciosismo putrefato de uma tradição feudal decadente, o artista nos apresenta seis painéis de papel-arroz imundos, tão ofensivos quanto as fezes de pássaros caindo sobre uma das donzelas que Guido costumava pintar. Esses painéis não pretendem ser mais do que são: umas tantas extensões de papel-arroz sujo. Será esse trabalho belo, misterioso, cósmico, profundo? Não faço a menor idéia das qualidades estéticas que o objeto possa ter, porque ele foi insuficientemente descrito e não posso dizer muito mais a partir da pequena reprodução disponível na revista *Art International*. O que sei é que as reações que terei diante dele serão diferentes daquelas que a eminente obra anterior me desperta. Imagino que os especialistas haverão de descrever essa obra como “sórdida”, sem que essa seja necessariamente uma expressão de repulsa ou mesmo de desaprovação estética. Estou certo de que a lógica do uso dessa expressão será diferente quando empregada como predicado estético para uma obra de arte ou para uma mera Coisa Sórdida. E será acompanhada de reações igualmente bem diferentes. Nesse ponto de nossa análise não posso fazer mais do que indicar tal diferença e me comprometer a esclarecê-la quando estivermos em condições de mapear a semântica da Linguagem da Apreciação Artística. Mas quando afirmo que o objeto foi insuficientemente descrito, quero dizer que é preciso tomar uma série de decisões para identificá-lo como obra — decisões essas que não se colocam em relação àquele seu parente próximo: o conjunto de painéis sujos há muito tempo descartado. Enquanto isso, é reconfortante confirmar que, a despeito de quaisquer divisões entre Oriente e Ocidente, questões estético-filosóficas idênticas podem ser levantadas nas duas tradições.

Os itens de todas as séries de exemplos aqui construídos contêm uma espécie de denominador comum — como uma base que suporta superestruturas variáveis mas que, ao contrário da tese marxista, subdetermina as estruturas que a compartilham. O que eles têm em comum é simplesmente tudo o que é congruente com o mero objeto real. Minha tese desde o início deste livro é que uma obra de arte não pode ser

reduzida ao seu suporte material e simplesmente identificada com ele, pois se assim fosse ela seria o que a mera coisa real é — um quadrado de tela vermelha, um conjunto de papéis-arroz sujos ou outra coisa qualquer. Propus subtrairmos da obra esse objeto real para ver o que poderia sobrar, na hipótese de que aí se encontrasse a essência da arte. Como se em cada exemplo a obra de arte formasse uma entidade complexa com o respectivo objeto, como uma parte propriamente dita e, de fato, facilmente intercambiável: os itens da nossa série de exemplos seriam como várias almas dividindo o mesmo corpo.

Mas eis que surge a primeira sombra de uma série de questões que irão aumentar à medida que nosso trabalho avançar, e que de certa forma obscurece o princípio da subtração wittgensteiniana. Será que cada aspecto e qualidade daquele suporte físico, cada qualidade sensorial que permanece invariante sob a transformação da coisa em obra de arte, ou da obra de arte em obra de arte, é realmente uma parte ou uma qualidade da obra em si? Se não for, poderemos dizer que a obra contém *aquele suporte físico*, isto é, “todas as suas qualidades e partes”? Se a resposta for negativa, não será de admirar que o que tomamos como base subdetèrmine o conjunto das obras de arte que a têm como denominador comum. Pois se a obra determina quais partes e qualidades dos suportes lhe pertencem, então pode-se imaginar obras que não tenham nenhuma parte ou qualidade material em comum mas cujas fotografias são exatamente idênticas, ou que para todos os fins pareçam similares quando percebidas pelos sentidos. E a complexidade das obras de arte torna praticamente inútil a fórmula da subtração, visto que até que a obra seja identificada não há como saber o que deve ser subtraído.

Consideremos um caso bem simples. No centro de conferências Arden House, da Universidade de Colúmbia, existe uma estátua em bronze de um gato. Ela fica no alto de uma escadaria que leva a uma sala de reuniões. Presume-se que a estátua tenha algum valor, ou pelo menos acredita-se que tenha, uma vez que os administradores prenderam-na ao corrimão com correntes — para prevenir roubo, suponho, como se fosse uma televisão em um hotel de quinta categoria. Essa é a interpretação mais óbvia. Mas estou aberto à sugestão de que aquela não é uma estátua acorrentada de um gato e sim a estátua de um gato acorrentado, com uma ponta engenhosamente acorrentada a um pe-

daço da realidade (não estamos procurando uma cadeia ligando arte e realidade?). E claro que o que tomamos como realidade pode ser na verdade parte da obra, e então teríamos a escultura de um gato-acorrentado-a-um-corrimão-de-ferro. Mas a partir do momento em que permitimos que *a realidade* faça parte da obra temos de nos perguntar onde acaba ou pode acabar a obra. Ela se torna uma espécie de fosso de areia metafísico que traga e consome o universo. Em todo o caso, suponhamos que o que temos é apenas a escultura de um gato com uma corrente. A pergunta agora é o que deve ser subtraído, se é que algo deve ser subtraído. A corrente é ou não é parte da obra? Os arranhões fazem parte da obra ou são desfigurações dela? Metafísicos já investigaram as razões pelas quais um objeto acorrentado consiste na verdade em dois objetos e não em um, corretamente presumindo que não podemos delinear uma ontologia básica enquanto não soubermos onde desenhar as linhas de separação. A intuição diz que há duas coisas e que suas fronteiras são aquelas que o senso comum determina. Mas qualquer que seja a difícil conclusão final, nenhuma das regras pode ser aplicada a obras de arte: gato e corrente podem ser partes de uma única obra, embora sejam objetos distintos fora do âmbito da arte. E não se trata de um problema puramente imaginário. Uma obra de Richard Serra foi exibida numa exposição de escultura contemporânea no Museu de Arte Moderna de Nova York, em junho de 1979. Ela se chamava *Peça de canto (Corner-Piece)*, e consistia basicamente em uma barra de metal colocada entre duas paredes como se fosse a hipotenusa do triângulo formado com elas, perpendicular ao chão. A barra estava apoiada sobre uma placa de chumbo. A obra foi instalada no centro de uma grande sala, onde duas paredes especialmente construídas para formar um canto a sustentavam. A pergunta que o espectador tinha de se fazer era se o canto fazia parte de *Peça de canto*. Ou será que o comprador da obra teria de providenciar seu próprio canto, assim como se deve providenciar a parede se se quer pendurar um quadro? O que se adquire ao comprar *Peça de canto*? Como se faz com uma torta congelada, é preciso olhar o rótulo para descobrir o que essa obra de arte contém, e o que a etiqueta na parede diz é: “Placa de chumbo e barra de aço envolvida por chumbo”. Com isso, oblitera-se o canto artificial construído pelo museu para abrigar sua tão diletta aquisição.

Em certos quadros de Tintoretto, que era um pintor impulsivo e apressado, a trama grossa da tela é tão aparente que à distância normal de um observador numa sala de museu é difícil passar por alto ou negar o fenômeno para nos dedicarmos apenas à contemplação do *Milagre dos pães e dos peixes*. Será que a intenção é que o observador se dê conta da tela? Acho que sim, mas a pergunta não deve ser respondida tão rapidamente: basta pensar na borda inferior do já mencionado *Enterro de Santa Petronela*. Vi alguns quadros de Joseph Stefanelli, artista da segunda geração de expressionistas abstratos, dos quais se diz que a tela respira através da tinta, sendo concebida não como simples suporte para os arroubos de tinta, mas como a superfície de seus próprios embates com a tinta em busca de identidade e de um certo tipo de *Lebensraum*⁸ artístico: a tela é parte da obra, mesmo nas áreas em que não consegue transparecer. Voltarei a falar dessa lógica dentro em pouco; por ora, limito-me a dizer, para manter o slogan, que é preciso decidir o que é determinada obra antes de afirmar o que deve ser subtraído dela.

Além disso, há o problema adicional de saber se estamos lidando com um único trabalho ou com muitos que interpretamos erroneamente como um só. Duas obras da talentosa Eva Hesse foram expostas no mesmo evento em que estava *Peça de canto*. Ambas ocupavam o mesmo nicho. Uma consistia em uma série de cilindros irregulares feitos de fibra de vidro, dispostos no chão. A outra era uma espécie de arame curvo que ia do chão à parede desenhando uma curva impressionante; e havia pedaços de alguma coisa não identificável presos à curva em intervalos aparentemente aleatórios. Quando olhei para o nicho, pensei tratar-se de uma única obra com dois componentes principais, em vez de duas obras distintas exibidas juntas por uma decisão da curadoria. Se fosse uma obra única, seria um brilhante contraste entre a curva ascendente e a horda de pequenos cilindróides espalhados no chão — quase uma alegoria política. Mas o único contraste que havia era entre duas obras distintas: *Viculum Two*, feita de tela de arame emborrachado, e *Repetições 19*, de fibra de vidro. Esse problema não ocorre somente na arte de vanguarda de nosso tempo. Há uma pintura na igreja de Santa Maria dei Popolo, em Roma, de um santo com os

8. Em alemão no original: “espaço vital”, [n.t.]

olhos voltados para o céu numa espécie de êxtase barroco exagerado. Nós, que preferimos as coisas austeras, ficamos revoltados com tal atitude extática, especialmente quando o olhar é acompanhado de mãos em posição de prece: é tão enfastiante quanto Cario Dolci.⁹ Mas Leo Steinberg mudou tudo quando descobriu que a pintura era um fragmento da decoração da capela: havia no teto a representação de um milagre, e o santo estava olhando para lá. E nós estávamos olhando para uma *parte* de uma obra, não para uma obra inteira, e por isso fizemos um julgamento errado.

A relação entre a obra e o seu substrato material é tão intrincada quanto as relações entre corpo e espírito. Ou, seguindo a distinção estabelecida por Peter Strawson entre predicados P e predicados M, é como se houvesse propriedades da obra, que exemplificam o que poderíamos chamar de predicados O, e propriedades das meras coisas indiscerníveis da obra, que exemplificam o que poderíamos chamar de predicados C, e a questão é determinar quais predicados C também são predicados O e quais não são. Assim, “está acorrentado” pode ser verdadeiro para aquela peça de bronze moldado sem ser verdadeiro para o gato. E quando for verdadeiro para o gato, sua condição lógica, como veremos, será muito diferente do predicado aplicado ao objeto. Igualmente, “diz respeito a alguma coisa acorrentada” é verdadeiro para a obra mas não para o tema da obra, e certamente não para a sua contraparte material. A diferença entre obras de arte e meras coisas reais reaparece então como uma distinção entre a linguagem utilizada para descrever obras e a linguagem das meras coisas. Uma vez que ainda não “constituímos a obra” — para usar a expressão dos fenomenólogos —, a que estamos reagindo esteticamente? Em outras palavras, não sabemos se estamos diante da coisa certa e da reação correta.

Continuemos a considerar o mero objeto, do qual certas partes e propriedades serão partes e propriedades das obras de arte que compõem as demais entidades de uma dada série de exemplos, como *contraparte material* de qualquer uma destas. Não será meramente o caso de que a obra em si determinará quais elementos da contraparte material terão de ser subtraídos: no caso em questão, as obras possuem propriedades que não são as de seu equivalente material. Na série dos

9. Cario Dolci (1616-86), pintor italiano, [n.t.]

quadrados vermelhos, por exemplo, se *Nirvana* tem “profundidade”, o mesmo não se poderá dizer do mero quadrado de tela pintado de vermelho, ou então o sentido da palavra será tão diferente quanto o emprego de um sentido metafórico diferirá do uso literal do mesmo predicado. Enfim, é por essas razões que reluto em aceitar as entidades que Cohen apresenta como contra-exemplos à visão de Dickie de que uma obra de arte é candidata à apreciação. Como meros objetos, as tachinhas talvez tenham pouco a oferecer do ponto de vista estético. Mas e como obras de arte? Suponhamos que exista uma obra de arte cuja contraparte material é uma mera tachinha. Como veremos, seria falso atribuir às tachinhas comuns a possível estrutura da obra. É claro que enquanto eu não tiver constituído a obra, o que pode exigir investigações bastante sérias na história e na filosofia da arte, não posso afirmar nada. Não vou dizer aqui como eu poderia reagir a essa suposta obra: por mais que as tachinhas comuns me sejam familiares, ainda não vi nenhuma obra que as tivesse como contraparte. E uma obra cujo correlato material consiste em três tachinhas pode ter significados abissais em face dos quais a reação estética apropriada talvez seja um frêmito religioso e cósmico.

Por ora, o que me interessa é chamar a atenção para a possibilidade de haver reações estéticas diferentes conforme estejamos lidando com uma obra de arte ou com sua contraparte material. Sabemos agora, é claro, que qualquer coisa existente no mundo, e qualquer combinação de coisas, pode ser um equivalente material de uma obra de arte sem que isso signifique que o número de obras de arte seja igual ao número de coisas e de combinações de coisas que existem no mundo. Basta pensar em quantas obras de arte têm como contraparte um mero quadrado de tela vermelho. Sabe-se que John Stuart Mill caiu numa espécie de melancolia típica do século xix ao pensar no fato de que há um número limitado de tons e combinações de tons, de modo que as possibilidades de combinações musicais seriam finitas e mais cedo ou mais tarde se esgotariam, o que significaria o fim de toda criação musical. Como se a relação entre composição musical e combinações de tons fosse de alguma forma diferente da relação entre obras de arte e suas contrapartes materiais! De modo interessante, a música não é finita de jeito algum.

Não há dúvida de que há obras de arte, e mesmo grandes obras de arte, cujas contrapartes materiais são belas, e belas da mesma maneira que certos objetos naturais nos parecem belos — pedras preciosas, pássaros, o pôr-do-sol —, coisas às quais pessoas com qualquer grau de sensibilidade podem reagir espontaneamente. Mas esse pressuposto talvez seja arriscado: pode ser que muitos marinheiros somente se sensibilizem com o pôr-do-sol porque ele permite prever o tempo e certos fazendeiros sejam completamente indiferentes às flores que pisam. Talvez não exista nenhum caso paradigmático de objeto que sempre desperte em todas as pessoas uma reação estética. Mesmo assim, vamos imaginar um grupo de pessoas que efetivamente se sensibilizam com as coisas que nos parecem paradigmáticas: campos de narcisos, minerais, pavões, coisas brilhantes e iridescentes que parecem ter luz própria e que levam aquelas pessoas, como nós mesmos, a exclamar quase involuntariamente: “Que lindo!”. Essas pessoas sabem distinguir as coisas belas exatamente como nós. Vamos admitir, porém, que elas sejam “bárbaras”, isto é, que não tenham nenhum conceito de arte definido. Suponhamos então que esses “bárbaros” reagissem tanto a certas obras de arte quanto a objetos naturais da mesma forma que nós — mas que o fizessem tão-somente em relação a obras de arte cujas contrapartes materiais são belas, simplesmente porque vêem obras de arte como nós vemos suas contrapartes materiais, isto é, como *objetos belos*: as rosáceas de Chartres e os vitrais do século xiii em geral; algumas obras em esmalte; os objetos confeccionados pelos ourives gregos; o saleiro de mesa de Cellini; o tipo de objetos que os Mediei e os últimos Habsburgo costumavam colecionar — camafeus, ornamentos, pedras preciosas e semipreciosas, rendas e objetos de filigrana; coisas luminosas e etéreas, cuja posse seria como ser dono de um pedaço da Lua, no tempo em que se pensava que a Lua era pura radiância e não um punhado de rochas. Estou certo de que uma razão profunda explica por que esses objetos são sedutores, mas não vou começar aqui nenhuma rapsódia junguiana.

Não temos dúvidas sobre o motivo pelo qual os grandes mestres nos emocionam. É porque eles captam o tipo de luz interior que as verdadeiras gemas preciosas têm: suas pinturas *possuem* uma luminosidade que excede a luz das coisas que representam. Qualquer pintor de paredes pode mostrar a luz, mas suas pinturas têm somente a luminosidade da lama. Meu critério pessoal em relação à grande pintura

tem alguma coisa a ver com esse mistério da luz, mas fico imaginando quantas grandes pinturas no mundo poderiam ser vistas dessa maneira, como possuidoras desse estranho dom, se as percebêssemos unicamente como percebemos suas contrapartes materiais: poderíamos dizer que suas contrapartes materiais possuem luminosidade, admitindo que elas podem não mostrar nenhuma? Pense em algum grande desenho, e imagine como você o veria se sofresse de alguma forma de dislexia pictural: talvez uns quantos rabiscos, manchas, borrões e nódoas. Eventualmente, seria olhá-lo como a teoria formalista gostaria que olhássemos tudo o que é artístico. Mas mesmo que essa injunção faça algum sentido, a beleza da obra pode desaparecer quando a obra é reduzida à sua equivalência material ou trocada por ela, como uma princesa que as fadas trocam por outro bebê ao nascer. A rigor, a exigência de que a beleza da obra seja idêntica à beleza de sua contraparte material é quase uma definição do gosto bárbaro, magnificamente exemplificado pelos trabalhos de ourivesaria dos citas. Mas uma obra que tem uma contraparte material de grande beleza pode muito bem ser de mau gosto.

Imaginem agora nossos sensíveis bárbaros invadindo o mundo civilizado, conquistando e destruindo como os hunos. Assim como os bárbaros reservam as mais belas donzelas para satisfazer sua lascívia noturna, podemos imaginar nossos bárbaros reservando para seu curioso deleite apenas as obras de arte que têm belos equivalentes materiais. Algumas pinturas com certeza sobreviverão: as que têm muitas folhas de ouro certamente, assim como alguns ícones com molduras extremamente decoradas; ou os quadros em que as cores têm um tipo de brilho mineral, como os de Crivelli ou talvez de Mantegna. Mas quantos Rembrandts preencheriam esse critério, quantos quadros de Watteau, Chardin ou Picasso? A apreciação desses últimos requer que sejam primeiro percebidos como obras de arte, e conseqüentemente pressupõe a disponibilidade do conceito que estamos rejeitando para os objetos desse *Gedankenexperiment*. Não quero dizer que a estética seja irrelevante para a arte, mas que a relação entre a obra de arte e a sua contraparte material deve ser primeiro entendida corretamente para que a estética tenha qualquer propósito, e ainda que exista um senso estético inato, o aparato cognitivo necessário para pô-lo em ação não pode ser ele mesmo considerado inato.

txaminemos algumas esplêndidas obras de Roy Lichtenstein: sua série intitulada “Brushstroke” [Pincelada], do final da década de 60. São pinturas *de* pinceladas, e qualquer um que conheça o papel exercido pelo toque de pincel no expressionismo abstrato dos anos 50 entende imediatamente as pinturas de Lichtenstein como comentários sobre esse movimento. A pincelada estava situada na interseção lógica de duas questões da pintura. A primeira era a da fisicalidade do pigmento como substância com a qual sempre se fez pintura, mas que foi de certo modo dissimulada pelos pintores que davam mais ênfase ao tema. Retornar à fisicalidade da pintura fazia parte do espírito da reação modernista contra a repressão vitoriana da carne, como em D. H. Lawrence, que veio anunciar com uma urgência profética que nós *somos* carne da mesma maneira que os expressionistas abstratos iriam proclamar depois que as pinturas (*paintings*) são tinta (*paint*). Os expressionistas abstratos aplicavam as tintas em camadas espessas e evitavam as transfigurações a que sempre eram induzidas pelas imagens e pelos temas: substância e tema eram uma só e mesma coisa. Como a tinta era o objeto da obra, um artista era um pintor (no sentido técnico do termo) e a ação artística básica era o ato de pintar (não o de copiar, imitar, representar, exprimir uma mensagem, mas tão-somente pintar). O artista, como descreveu Harold Rosenberg, utiliza a tela como uma arena; lança sobre ela toques de pincel que não têm nenhum significado ulterior e no máximo se referem a si mesmos. Claro que a pintura é uma ação, mas o mesmo pode ser dito do desenho, da cópia, da representação etc. Mas esse era um movimento puritano, que se interessava pela ação artística mais básica, e embora as ações de representar, copiar etc. incluíssem algo semelhante a pintar, a ação de pintar não implicava nenhuma delas, de modo que era fundamental. Pense no tipo de metafísica que é preciso internalizar para desejar “ir ao fundamental”: é uma metafísica do fundamental e do não-fundamental, complicada por uma atitude moral em que só o fundamental importa, tudo o mais sendo hipocrisia.

Poderíamos pensar que uma linha reta também seja o fundamental em seu sentido geométrico profundo, mas é muito fácil ver as linhas como geradoras de formas e, portanto, em seu papel representacional. Assim, o importante era usar a tinta em pinceladas largas e fartas, com o pincel mais grosso que se pudesse manejar e mediante gesto mais

amplo que se pudesse executar, aplicar uma pincelada tão exacerbada que não desse ocasião de se perguntar o que se estava fazendo com o pincel: não havia maneira de a pincelada formar uma imagem; ela estava ali, isolada, era o que era. (A contribuição de De Kooning talvez se deva em parte ao fato de que mesmo aquelas pinceladas impetuosamente anárquicas, que pareciam impossíveis de integrar a uma estrutura representacional, serviam para formar imagens — quem diria! — de mulheres. Não seriam madonas ou representações de Vênus ou de madame Renoir, mas mulheres-de-tinta, de um caráter quase feroz, como que ofendidas por terem sido chamadas a existir.)

A entidade que concentrava e simbolizava esse complexo de atitudes era o *drip* (gotejamento): os *drips* obtiveram uma espécie de exaltação mística durante os anos 50, e é fácil perceber por quê. Anteriormente, a tinta escorrida ou era um acidente ou era um defeito, sinal de falta de habilidade (uma concepção charmosamente retomada pelos “mestres” do grafite urbano, que usam assistentes com a função de remover qualquer tinta que escorra, já que eles, os mestres, desprezam os que permitem que a tinta tome vida própria, atitude exatamente oposta à do pintor dos anos 50). A tinta escorrida era vista como uma violação da vontade do artista, sem qualquer possibilidade de realizar uma função representacional. A ocorrência de um *drip* imediatamente desfigurava uma pintura — como um erro tipográfico desfigura um texto —, já que a função da matéria da pintura era a de dissimular-se em benefício do que pretendia representar. Havia tradicionalmente uma cumplicidade entre o artista e o espectador, pela qual este devia desconsiderar a tinta e se embasbacar (digamos assim) ante a Transfiguração, enquanto o artista, por sua vez, trabalhava para que o espectador pudesse tomar essa atitude, fazendo que a tinta se tornasse o mais imperceptível possível. (Há exceções, é claro: Rembrandt e Velázquez eram mestres estupendos no aproveitamento dos acidentes da tinta, e Tintoretto recusava-se a colaborar.) Entretanto, o *drip* chama a atenção insistentemente para a pintura como materialidade. Assim, na tradição acima aludida, os *drips* teriam tido o papel que a estática cumpre na transmissão da música, supondo-se que o trabalho do engenheiro de som seja o de tornar tão transparente quanto o permitam as leis da física o veículo transmissor entre a fonte do som e o ouvido de quem escuta. Por conseguinte, se uma pessoa quisesse chamar a atenção para o

aspecto de transcrição da audição musical contemporânea deve celebrar a estática como uma marca de integridade, mais para ser ouvida do que para ser escutada por meio dela. A técnica do *dripping* é portanto um monumento ao acidente, à espontaneidade, que propicia à tinta uma vida própria, a tal ponto que quase se poderia pensar que a função da pintura se resumiria a proporcionar uma ocasião para o acontecimento do *dripping*. Pollock foi celebrado como o descobridor dessa técnica, o que na época o situou no mesmo patamar do descobrimento da América por Colombo e da descoberta do inconsciente por Freud.

O fato mais importante a notar é que o *dripping* só é possível quando a tinta é fluida, de modo que a técnica determina não somente a consistência da tinta, mas também o modo de aplicá-la na tela: as pastas de pigmento sistematicamente diluídas em solventes e aplicadas com pincel dão lugar a uma bateria de latas de tinta e varetas para mexer a tinta, enquanto a tela faz uma rotação de noventa graus, saindo da posição vertical no cavalete para uma posição horizontal, deitada no chão, e sobre ela o pintor se agacha como um deus-sapo. Mas o *dripping* também é prova da urgência da ação de pintar, pura velocidade e paixão: o artista descreve arcos e arabescos excêntricos ao longo da superfície, distribuindo cascatas e explosões de salpicos. E como o artista meramente executa o desejo da tinta de *ser ela mesma*, não *tem* nada a exprimir por contra própria. Essa atitude acompanhava-se do estudado embrutecimento do “artista taciturno”, tantas vezes exemplificado no mundo da arte da época por homens e mulheres, na verdade bem inteligentes, que afetavam uma espécie de autismo e andavam metidos em roupas tão respingadas de tinta que elas próprias eram uma declaração da intimidade do artista com sua obra. As calças de brim e o surrado sapato de trabalho — tão distantes da jaqueta de veludo e da boina dos tempos de Whistler — conotavam uma certa honestidade proletária e uma atitude pés-na-terra.

A técnica do *dripping* também aparece na pintura de Lichtenstein, ao lado das pinceladas. Suas pinturas exibem pinceladas e gotejamentos espontâneos, viscosos, roliços, como se tivessem carne, reconhecíveis para qualquer pessoa familiarizada com a arte da Rua 10 de Nova York em seu período áureo. A iconografia dessas obras é patente, e se me alonguei um pouco nelas é porque é imprescindível que se compreenda sua temática para poder “apreciar” o tratamento que lhe é dado.

A primeira coisa a assinalar nas pinturas de Lichtenstein é que elas *não* possuem nenhuma das propriedades associadas ao tema de que tratam. Isso seria tradicionalmente de se esperar, já que pinturas de paisagens poucas vezes possuem as propriedades daquilo que mostram, mas em Lichtenstein esse aspecto é de certa forma notável, porque o tema de suas pinturas é a pintura. Suas telas deixam à mostra as pinceladas mas não consistem, por si mesmas, em pinceladas, e por isso o espectador deve se dar conta da distância entre o que é mostrado e a maneira como isso é mostrado, superfície e tema sendo praticamente antinômicos. A incompatibilidade entre as pinceladas visíveis e a maneira como são mostradas contém ainda outros aspectos: elas ficam aprisionadas no interior de pesados contornos em preto, como na obra de Léger, ou melhor, como nos livros de colorir das crianças. Mas as pinceladas que são o tema dessas pinturas não se confinavam em limites preexistentes; eram aplicadas densamente sobre a tela num único gesto impulsivo, definindo elas próprias seus limites. Em contraste com a liberdade e o espírito libertário com que aquelas pinceladas afloravam na tela, as pinceladas de Lichtenstein parecem ter um caráter quase mecânico, como se fossem impressas no suporte de tecido. Aliás, o artista efetivamente usou os pontos de reticulado do tipo *benday* dos processos gráficos. Assim, as telas de Lichtenstein parecem ser representações mecânicas de gestos vitais.

Mas ainda há outro nível, ao qual ascendemos quando percebemos que os pontos de retícula não foram impressos, mas pintados à mão, feitos um a um na tela: temos então uma representação artística de um processo mecânico. A monotonia de pintar esses pontos foi de certa forma amenizada pelo fato de Lichtenstein ter contado com muitos de seus alunos da Universidade de Rutgers, e mais uma vez, creio eu, o fato de sabermos dessa história deve ser tomado como comentário sobre a ridícula visão do Artista como herói no tempo em que as pinceladas significavam o oposto do que mostra *essa* forma de representá-las. A interposição dos pontos *benday* contém em si um profundo simbolismo, pois codifica a maneira como percebemos os principais acontecimentos de nosso tempo, por meio das agências de fotojornalismo internacional e da tela da televisão. As imagens das vítimas da Guerra do Vietnã adquirem uma maior dimensão de horror quando o modo mecânico de descrevê-las é incorporado como parte da imagem,

porque nossas experiências são moduladas pelo meio de comunicação que, como diz a conhecida frase de McLuhan, se tornou, pelo menos em parte, a mensagem. Os toques de pincel dos mestres dos anos 50 não pretendiam representar nada, queriam apenas ser: existir como realidades recém-criadas. E Lichtenstein tratou-os como os artistas sempre trataram a realidade, isto é, como algo a incluir em obras de arte. Assim vitimizados, esses pobres despojos esvaziados aparecem como espécimes de algo outrora vital em obras *representacionais* que desmentem, em todos os aspectos, as intenções daqueles pintores cujas vidas se resumiam a espirrar tinta como mangueiras enlouquecidas. Suas pinturas são uma vitória menor na guerra contra a realidade. Se a tela é realmente a arena em que se trava o combate, nas telas de Lichtenstein perdeu-se a guerra para a representação.

Alonguei-me na discussão das pinturas de Lichtenstein porque elas são muito ricas no uso da teoria artística: fazem referência a teorias que rejeitam, internalizam teorias que qualquer pessoa que deseje apreciá-las precisa compreender e aludem a outras cujo desconhecimento empobrece a apreciação das obras. Que sentido teriam os pontos, por exemplo, se não conhecêssemos seu papel na reprodução mecânica e o papel da reprodução mecânica na vida de nossa cultura? As pinturas são pontos de interseção de tantas correntes da cultura contemporânea que não só é difícil imaginar o que delas pensaria quem não conhecesse nossa cultura, como também é difícil ver, segundo a linha de experimentação artística que tem caracterizado minha análise, o que poderiam significar obras exatamente como essas mas pintadas, por exemplo, na década de 1860. E minha tese é que, seja lá o que se diga a respeito das reações estéticas, é possível imaginar que obras que têm contrapartes materiais comuns provoquem reações muito diferentes. *Essas* pinturas são obras profundamente teóricas, tão conscientes de si mesmas que é difícil saber quantos elementos do seu material correlato devem ser levados em conta como parte da obra. Elas são tão autoconscientes que quase exemplificam um ideal hegeliano em que a matéria se transfigura em espírito, e não há praticamente nenhum elemento da sua contraparte material que não possa se candidatar a elemento da obra de arte em si. Voltarei mais tarde a analisar esse problema; por ora apenas gostaria de frisar que, quaisquer que tenham sido os equivalentes contrafactuais do século XIX das pinturas de

Lichtenstein, eles não poderiam tratar do mesmo tema de que tratam as telas de Lichtenstein. Mesmo que se referissem de alguma forma excêntrica a pinceladas, as pinceladas das quais teriam falado não poderiam conotar uma série de associações que somente são acessíveis às pessoas familiarizadas com as densas controvérsias artísticas dos anos 50. É claro que tais pinturas poderiam ser uma espécie de bola de cristal por meio da qual se poderia ter um vislumbre da arte do futuro, mas o que se poderia fazer então com essas visões?

O que estou tentando dizer é que o “objeto estético” não é uma entidade platônica eternamente fixa, uma incessante felicidade além do tempo, do espaço e da história, eternamente presente para a deslumbrada apreciação dos especialistas. Não é só que a apreciação seja uma função da situação cognitiva do esteta, mas também que as qualidades estéticas da obra são função de sua própria identidade histórica, e talvez seja necessário rever completamente a avaliação de uma obra à luz das informações obtidas sobre ela: é possível até mesmo que a obra não seja o que se pensava dela a partir de informações históricas erradas. Objetos como os de Tony Smith poderiam ter sido feitos praticamente em qualquer época do mundo moderno — pelo menos seu correlato material poderia ter sido produzido em qualquer época —, mas imaginemos que um deles tivesse sido feito na Amsterdã da década de 1630, numa época em que não havia lugar para ele no mundo da arte, no tempo de Jan Steen e Van Goyen, e ele surgisse naquele mundo como um ianque de Connecticut na corte do rei Artur. O que poderia ser esse trabalho, qual seria seu assunto, ainda que a possibilidade de ele ser uma obra arte tivesse sido proposta por pessoas cujo conceito de arte consistia em retratos uns dos outros com golas volumosas e mesas cheias de uvas, ostras e coelhos mortos, ou peônias com uma única gota de orvalho, um espelho convexo em que cabia o mundo inteiro, como no retrato do casamento dos Arnolfini? E se for correta minha suposição de que esse objeto não poderia tratar dos assuntos que Tony Smith discute, como poderia ele ter uma estrutura diferente de grandes placas de compensado preto pregadas umas nas outras?

Em *Ser e tempo* Heidegger fala das ferramentas humanas como formando uma espécie de sistema total — um *Zeugganze's* —, que é um complexo de objetos inter-referenciais, não muito diferente de um jogo de linguagem, se seguirmos Wittgenstein, que vê as frases como

ferramentas para diversos usos coordenados entre si. Assim, não pode haver apenas pregos: se há pregos, é preciso haver martelos para martelá-los e tábuas onde eles serão pregados; mudanças em uma parte do sistema provocam mudanças em outros pontos do sistema. Não dá para imaginar uma pessoa dizendo que os etruscos foram os primeiros a usar fitas de máquina de escrever, mesmo que se tivesse encontrado um pedaço de seda embebido em carbono em Cervetri, porque essa não poderia ser uma fita de máquina de escrever, nem mesmo que estivesse acoplada a rodas de bronze parecidas com carretéis de bobina de uma máquina de escrever da Idade do Bronze, porque é necessário existir ademais todo um sistema complementar: papel, metal, teclas etc. Há pouco tempo foram encontrados manuscritos de Leonardo da Vinci que incentivaram os cartunistas a desenhar lâmpadas e tomadas elétricas no estilo de Da Vinci, como uma forma renascentista dos objetos que vemos nos desenhos de Claes Oldenburg. Trata-se evidentemente de uma paródia da idéia que temos do “gênio à frente de seu tempo”, pois há maneiras de estar adiante do tempo que são impossíveis: uma roda chanfrada de bronze exatamente igual a uma correia de bicicleta encontrada em escavações no Tibete não pode ser de modo algum uma correia de bicicleta primitiva, qualquer que seja sua identidade como artefato. E algo semelhante pode-se dizer acerca das obras de arte: é verdade que podemos encontrar objetos — contrapartes materiais — em qualquer época em que seja tecnicamente possível fabricá-los, mas as obras de arte, ligadas às suas equivalentes materiais de uma maneira que mal começamos a compreender, são tão relacionadas com seu próprio sistema referencial que é quase impossível imaginar qual seria a reação das pessoas ao mesmo objeto em outro tempo e em outro lugar. Um artista jesuíta pintou o retrato da concubina favorita do imperador da China, e usou o sombreado para arredondar o seu belo rosto, só que ela achou o resultado horrível porque a tinham retratado com uma metade negra, o que era uma brincadeira de mau gosto, ainda que, aos nossos olhos, o retrato rivalizasse em sensibilidade com a Genevra da Benci de Leonardo da Vinci. Se um artista contemporâneo fizesse uma pintura no estilo de Giotto, simplesmente não causaria a reação provocada pela “comovente ingenuidade” de uma obra de Giotto, a não ser que ele ignorasse toda a história da arte e por uma coincidência milagrosa tivesse reinventado

um estilo do Quatrocentos. A situação seria equivalente à de uma pessoa que, ao contrário de Menard e mediante jorros de invenção que mal podemos imaginar, tivesse escrito um texto indistinguível do *Dom Quixote* sem ter conhecimento do original.

Essas observações são extensões insólitas da tese de Wölfflin de que nem tudo é possível em qualquer época. Retomei aqui esses argumentos porque agora já dispomos pelo menos desta peça do aparato teórico com que podemos trabalhar: se é possível distinguir uma obra de arte de sua contraparte material, é possível imaginar duas obras produzidas em épocas bem diferentes — a pintura de pinceladas de Lichtenstein de 1965 e uma imagem exatamente igual pintada em 1865 — que têm o mesmo equivalente material mas que *têm de ser* obras distintas, uma vez que não podem se referir às mesmas questões. Procurei apresentar em linhas gerais as complexas tensões entre tema e superfície na pintura de Lichtenstein para determinar em que consistem essas obras (e em parte elas consistem justamente nessas tensões). A pintura de 1865 não pode ter o mesmo tema do quadro de Lichtenstein. A pergunta que se coloca então diz respeito a qual seria o nexo entre as duas obras e a contraparte material que elas têm em comum, e é esse o problema a que me dedicarei a seguir. A questão obviamente envolve algo que chamarei de “interpretação”, e na minha opinião, qualquer que venha a ser o estatuto da apreciação, ela será sempre, de algum modo, uma função da interpretação. Isso não é muito diferente do lema em filosofia da ciência que diz que não há observações sem teorias. Logo, na filosofia da arte não há apreciação sem interpretação. A interpretação consiste em determinar as relações entre uma obra de arte e sua contraparte material. Mas como nada disso se aplica a meros objetos, a reação estética a obras de arte pressupõe um processo cognitivo que não é necessário para a reação a meros objetos — embora haja um complicador inevitável no fato de que uma vez feita a distinção, e como as obras de arte podem se parecer tão perfeitamente com coisas reais, talvez seja preciso um ato de “desinterpretação” em casos de confusão inversa, quando tomamos um mero objeto por uma obra de arte. É evidente que em certas situações isso é desnecessário: o pôr-do-sol e a estrela vespertina evidentemente não são vistos como obras de arte porquanto as intervenções artísticas ainda não fizeram obras de arte que tenham o pôr-do-sol e

a estrela vespertina como contrapartes materiais. Mas a possibilidade existe, mesmo que não tenha sido exercitada.

Em todo caso, a reação estética pressupõe a distinção e portanto não pode *simplesmente* ser incluída na definição de arte. Mas o problema é ainda mais sério. Como veremos, a apreciação estética de obras de arte tem uma estrutura diferente da apreciação estética de meros objetos, por mais belos que sejam e a despeito de existir ou não um sentido inato de beleza. Saber se de fato existe esse sentido inato não é uma questão filosófica, mas psicológica. O problema filosófico é o de identificar a lógica dessa apreciação e as diferenças estruturais entre ser receptivo a obras de arte e ser receptivo a meras coisas. Devo deixar essa questão em suspenso por enquanto, para retomá-la depois de discutirmos o problema mais urgente da interpretação artística.

5 INTERPRETAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO

Estamos em Antuérpia, eu e um companheiro de viagem, admirando a *Paisagem com a queda de ícaro*, de Bruegel. Suponham que ainda não reparamos no título da obra ou que, sendo puristas, nos recusamos a lê-lo porque achamos que a pintura “fala por si”. Apontando para uma mancha de tinta branca embaixo à direita, meu companheiro diz: “Isso aqui só pode ser um par de pernas saindo da água”. Comentários desse tipo não são incomuns quando o olho faz seu habitual escrutínio dos pontos focais dos quadros, pois estamos sempre querendo nos assegurar de que nada escapou à nossa observação. Assim, ouve-se dizer: “O que faz aquele braço a mais na *Pietà Rondanini* V’. Ou: “Não lhe parece que a mulher em *A tina*, de Degas, tem três pernas?”. Na arte, como na vida, é fácil ignorar coisas que não se ajustam às hipóteses espontâneas que guiam nossa percepção. Na vida cotidiana, em que a percepção está ligada à sobrevivência e se deixa guiar pela experiência, nosso campo visual se estrutura de tal modo a relegar a um segundo plano tudo o que não se enquadra nos nossos esquemas mentais. Esses hábitos do olhar são transferidos para o espaço do museu da mesma maneira como o hábito da vista-d’olhos, tão essencial à leitura do dia-a-dia, vai conosco para o escritório, onde é preciso um ato de vontade para deter o costume de passar os olhos rapidamente em um texto que devemos estudar, como se estivéssemos lendo um jornal.

Conheci pessoas que haviam visto de perto a *Pietà Rondanini* sem reparar naquele braço a mais, provavelmente porque a escultura foge ao conceito prévio que elas têm de uma estátua, onde não cabe um braço sem corpo. Quando notado, esse braço desligado de um corpo tende a ser diagnosticado como uma excrescência da percepção. Michelangelo podia muito bem ter cortado esse braço, se o desejasse, assim como cortou fora a perna esquerda — ausência igualmente pouco reparada — na *Pietà* com São Nicodemos, do Duomo de Florença, e provavelmente o fez por alguma razão mais profunda do que a indiferença por sua presença. É possível que tal lacuna tenha um papel análogo ao das linhas que o artista deixa no papel quando está à procura de uma forma, caso no qual o esboço permanece tanto como um registro da busca quanto como uma revelação da forma e no qual a forma muitas vezes se perde no ato da busca (e é essa justamente a propriedade do esboço). Pode ser que o braço a mais da *Rondanini* tenha sido deixado lá por esse motivo, como uma etapa do processo de descobrir a forma que por fim se liberta da coluna de mármore em que estava aprisionada (sabe-se bem o que Michelangelo pensava sobre tais coisas). Como afirmou certa vez um guarda do museu Uffizi, não existem obras inacabadas de Michelangelo — “Si Michelangelo è finito, è finito!” —, de modo que tudo que a estátua contém deve ter alguma significação, e um detalhe tão obstinado quanto um braço a mais certamente deve ter alguma razão de ser. Mas é difícil descobrir essa razão numa imagem da *Mater Dolorosa* e seu filho de pedra confundidos na rocha da qual surgem, mãe e filho misturando-se, que é como a maioria das pessoas vê a escultura. Da mesma maneira, podemos não perceber o terceiro apêndice como uma perna a mais no quadro de Degas, já que em nossos esquemas conceituais não há lugar para uma mulher com três pernas. Quase temos de entender esse elemento como um braço, até que nos vem à mente a idéia de que Degas talvez tivesse a intenção de reinventar o corpo feminino, idéia que se apóia em nossa familiaridade com a obra de Picasso: talvez ele estivesse procurando reorganizar as partes do corpo de modo a conciliá-lo com alguma intuição íntima acerca do corpo das mulheres, pois consta que Degas nutria complicados sentimentos misóginos. De qualquer forma, essa é uma questão relacionada com membros desligados do corpo ou religados a ele, e cá estamos nós observando esses membros no quadro de Bruegel.

A terceira perna em Degas e o braço a mais na *Pietà Rondanini* são aspectos inusitados que, uma vez reparados, demandam uma explicação. Não há sentido algum em chamar a atenção para as duas pernas da *Vênus* de Botticelli, já que elas não têm nada de especial além do interesse que pernas possam despertar; mas como se trata de duas pernas, não há interesse algum no fato. Um braço desligado do corpo na representação de uma cena de batalha também não exigiria nenhuma atenção especial: indica uma cena de guerra, e é tão esperável encontrar braços e pernas em cenas de batalha quanto árvores em paisagens ou garrafas numa natureza-morta. As pernas na paisagem de Bruegel não demandam nenhuma explicação especial se se trata, como indica o título, de uma paisagem. Mas com a posterior identificação de que as pernas são de Ícaro o quadro inteiro muda de sentido. A obra terá uma estrutura diferente da esperada se não repararmos naquelas pernas ou se não soubermos que elas pertencem a Ícaro e, portanto, se acreditarmos que o elemento central da pintura é outro. Aquelas pernas são o foco da obra, não no sentido de constituírem o tema central enquanto o resto é o fundo, mas no sentido de que a estrutura inteira da obra deriva do fato de que aquelas pernas pertencem a Ícaro. O resto não é apenas fundo, ou melhor, existe um fundo, mas temos de decidir sobre o que pertence ou não ao fundo. Vejamos, por exemplo, o Sol alaranjado. Sua função poderia ser apenas a de nos informar que é um dia ensolarado, mas sabemos que ele tem uma relação de causalidade com o rapaz que está na água, que cometeu o erro de voar perto demais do Sol, a ponto de se derreter a cera que colava suas asas: se o Sol não estivesse lá, o rapaz não estaria aqui. Analisemos isso passo a passo.

Para começar, Bruegel deve ter planejado o quadro de modo que as pernas não sobressaíssem, e o título que deu à obra, informando que ali está representada a queda de Ícaro, nos estimula a uma busca que termina quando alguém nos chama a atenção para as pernas, que são de fato um tanto insignificantes em si mesmas, e diz que ali deve estar Ícaro. Afinal, estamos diante de uma pintura maneirista, e uma das características do maneirismo é justamente a de que a importância do assunto está em relação inversa à sua escala. O início do maneirismo costuma ser associado à obra *Incêndio no burgo*, de Rafael, em que as figuras principais são grandes e musculosos atletas em posturas

de pânico, tentando escalar os muros da cidade; eles recuam em exata perspectiva para o plano de fundo, onde se vê o papa, diminuta figura em comparação com os atletas no primeiro plano. Este tem as mãos erguidas, e com esse gesto está apagando o incêndio que causou o pânico. O tema da pintura é o papa e seu gesto, mas não se perceberia isso pelas convenções da escala, que nos fariam crer que o assunto da obra são os atletas e que por acaso há um papa no plano de fundo, talvez um espectador. Um dos problemas da história da arte é o de identificar o noivo no *Casamento camponês*, de Bruegel, assim como é preciso ter muita vista para a pintura maneirista para localizar Cristo em *A entrada de Cristo em Bruxelas*, de Ensor, como se essas fossem concretizações literais da tese bíblica de que os primeiros serão os últimos e os últimos serão os primeiros. Em todo caso, quando se sabe que as pernas são de ícaro, e se conhece a história de ícaro, pode-se começar a constituir o quadro de uma forma que seria impraticável sem essa informação. Não se pode alegar, por exemplo, que um aspecto interessante da obra é que o homem do arado não está olhando para o rapaz, se o rapaz não é um ícaro do ponto de vista da tragédia, pois há muitas coisas para as quais o homem do arado não está olhando, e nenhuma delas é especialmente interessante ou relevante para a composição. Não é só que o homem do arado não está prestando atenção, mas é que ícaro caiu e a vida continua, indiferente à sua tragédia. Pensem na significação profunda dessa indiferença, e conseqüentemente na relação entre as figuras que predominam na composição e as figuras dominantes do ponto de vista cognitivo à luz do admirável poema de Auden sobre esse quadro.¹

Imaginem agora quão diferente seria a leitura da obra se ela fosse intitulada *Lavrador perto do mar*, uma pintura bucólica ou um exemplar dos primórdios da arte proletária. Ou então se o quadro se chamasse *Paisagem n.º 12*. Reparando naquelas pernas, um observador poderia entendê-las como mero detalhe de uma pintura flamenga, tal como o cão do pastor ou as figuras que aparecem na estrada distante. Se todas as figuras estivessem olhando para as pernas e seus corpos fossem representados com intensos gestos barrocos, poderíamos pen-

i. W. H. Auden, "Musée des Beaux Am", in *W. H. Auden: Poemas*, trad. José Paulo Paes (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), pp. 70-71 [n.t.].

sar em um rapaz se afogando (e nesse caso *Paisagem n.º ii* seria um título cruel). Mas as figuras não estão orientadas dessa maneira, bem como não se voltam para parte alguma da estrutura do quadro; isto é, assim como se recusam a ver as pernas, também não olham para os navios ou para o castelo. Elas não se voltam para coisa alguma; estão ali, simplesmente, cada uma com sua orientação própria, independentes umas das outras dos pontos de vista narrativo e hermenêutico. Giacometti às vezes conseguia colocar no mesmo espaço figuras que não tinham nada a ver umas com as outras, e isso era um fato a ser interpretado, talvez como uma metáfora da solidão e das multidões. A obra de Bruegel também poderia ser intitulada *Labores na terra e no mar*, e as pernas poderiam ser de um pescador de pérolas ou de um vendedor de ostras; nada nas pernas nos diz que elas são de uma pessoa que caiu do céu ou que pertencem a um rapaz. Meus filhos acharam que era alguém nadando. O quadro poderia ainda se chamar *Labutas e prazeres*; nesse caso o homem do arado estaria em oposição ao rapaz, a relação entre eles seria distinta e não haveria a tensão que “agora” existe. O que é que nos diz que o rapaz está nadando? Suponhamos que Bruegel tivesse pintado o quadro sem colocar as pernas. Nessa hipótese, e levando em conta o título, a obra nos deixaria confusos até que uma pessoa dissesse: é que o rapaz, caiu no mar, foi tragado pelas ondas, a tranqüilidade se restabeleceu e a vida seguiu em frente (como em *Os hebreus atravessando o mar Vermelho*). Ou talvez ela pudesse dizer que Ícaro está caindo, mas ainda não entrou no espaço da tela. Se Ícaro aparecesse caindo do céu, o quadro seria uma ilustração e teria muitas das características formais que agora tem, mas não faria um comentário sobre o acontecimento — só haveria um objeto estranho despencando do céu. Ou faria uma afirmação de outra ordem, mais banal.

O homem do arado tem de ser visto juntamente com o rapaz. Difícilmente se poderia entender o lavrador relacionando-o com o navio, embora o poema de Auden os relacione por intermédio do rapaz. Se o quadro se intitulasse *A partida da armada*, o rapaz estaria em outra relação com o homem do arado e ambos se relacionariam por intermédio de suas contrastantes relações com o navio. O rapaz seria apenas um adendo à banalidade de um dia de verão em que a armada zarparia. Seria um detalhe a ser encarado meramente como um atravancamento da paisagem. Desse modo, talvez se pudesse chamar a atenção para

a presença das pernas como um indicador da tendência dos pintores flamengos a saturar seus quadros de detalhes. De fato, seria mesmo possível considerá-las um elemento gratuito e despropositado. Como diria um purista, se nenhum outro elemento depende desses detalhes, eles deveriam ter sido eliminados em benefício da pureza da composição. Poderíamos, enfim, imaginar uma pessoa olhando intrigada para aquelas pernas e se perguntando se estão ali de propósito: talvez devessem ter sido apagadas, mas permaneceram por descuido — como o braço a mais na *Pietà Rondanini*.

A interpretação de Auden da pintura de Bruegel pode parecer literária, mas o pintor claramente teve uma intenção literária, dados os deslocamentos maneiristas já assinalados. Além disso, a interpretação do poeta não é visualmente inerte, no sentido de usar a pintura como ilustração de um texto moral. Ver a obra nesses termos, para quem não a viu assim antes, acaba por transformar a composição inteira, dar-lhe uma forma diferente e assim constituir uma obra diferente do que seria sem o benefício da interpretação. A pintura de repente se organiza em torno de ícaro, e surgem relações que simplesmente não poderiam ter existido antes de tal identificação. É verdade que a pintura contém elementos inertes, no sentido de que não faz diferença se as pernas pertencem ou não a ícaro — pode haver elementos assim numa pintura, como estrelas fixas no cosmo —, mas de qualquer maneira o próprio conceito de “elemento inerte” pressupõe a análise que acabo de esboçar. Tudo o que dissemos subscreve a idéia, que pode ser vista como um prêmio de consolação aos não-artistas, de que reação a uma pintura complementa sua criação, de modo que o espectador oferece ao artista uma espécie de colaboração espontânea, tal como na relação entre o leitor e o escritor. Em termos da lógica da identificação artística, o simples reconhecimento de um elemento impõe todo um outro conjunto de identificações que se encaixam. *A coisa toda se modifica ao mesmo tempo.*

E instrutivo especular sobre como se veria a pintura não só se não conhecêssemos a história de ícaro, mas também se, conhecendo-a, não soubéssemos da sua pertinência para a obra, caso o título tivesse se perdido ou o quadro nunca tivesse recebido um título. De certa forma, identificar as partes da obra, como acabei de fazer, implica pensar o que o seu título pode ser. Uma pessoa que não conheça a

história de Hércules pode ver o quadro de Veronese sobre Hércules com Onfale, em que o semideus mitológico aparece travestido, como a pintura de uma mulher barbada, mas nesse caso não seriam Hércules e Onfale. Um título é mais do que um nome ou uma etiqueta: é uma *direção* para a interpretação. Dar títulos neutros ou chamar uma obra de “Sem título” não propriamente destrói, apenas distorce o tipo de conexão a que me refiro. “Sem título”, como vimos antes, ao menos implica que se trata de uma obra de arte, o que nos leva a buscar nossa forma de abordagem. Como etapa final do ato de pintar, pois quem dá nome à obra é o pintor, o título provavelmente sugere o que o artista pretende por meio da estruturação da obra. E isso significa admitir a possibilidade de diferentes estruturas. Se for uma obra de arte, não haverá maneira neutra de olhá-la; melhor dito, olhá-la de maneira neutra é não vê-la como uma obra de arte.

Interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto. Mas isso deve ser justificado por identificações do tipo daquelas que venho sugerindo. Interpretar o quadro de Bruegel dizendo apenas que ele trata da história de Ícaro compreende, no melhor dos casos, identificar as pernas e a relação entre seu dono e o Sol, o que implica a existência de uma estrutura narrativa, uma história que o quadro menos conta do que pressupõe afim de integrar seus elementos. Essa interpretação carrega então demasiadas descrições incidentais e ociosas, que não interagem de modo muito preciso com os elementos centrais da obra. Pensar como Anden que o objeto do quadro é o sofrimento — aliás, o “sentido do sofrimento”, pois a obra não é uma representação do sofrimento como poderia ser um quadro sobre o martírio de São Lourenço — implica introduzir muito mais elementos na estrutura do quadro que devem ser reinterpretados como atitude de indiferença ante o acontecimento. O quadro de Bruegel sobre a conversão de Paulo não representa apenas esse momento decisivo, ainda que evidentemente ele mostre, tanto quanto Caravaggio, um homem que caiu do cavalo. O quadro também trata da maneira como tais acontecimentos cruciais são vistos e é um ensaio pictórico sobre o que se poderia chamar de óptica moral. A primeira coisa que se vê no quadro, o aspecto proeminente da obra, é a garupa de um cavalo.

Depois notamos pessoas apontando para alguma coisa, o que nos leva a procurar, quase como se estivéssemos lá, a causa de sua inquietação. A indiferença de uns e a agitação de outros são registradas como parte integrante da estrutura da obra. Se *não* interpretamos a obra não somos capazes de falar sobre sua estrutura; foi isso o que eu quis dizer quando observei que ver uma obra de modo neutro, considerando-a, por exemplo, como sua contraparte material, não é vê-la como obra de arte. A estrutura da obra, o sistema de identificações artísticas, se transforma conforme haja diferenças de interpretação. Vimos isso ao interpretar as relações internas em *A queda de ícaro*, mas as transformações podem ser muito mais profundas. Permitam-me elucidar esse ponto com um exemplo imaginário.

Suponhamos que uma biblioteca científica encomende dois quadros a ser dispostos em duas paredes de face uma para outra. Como convém a uma instituição dedicada à ciência, as obras deverão ser de estilo contemporâneo e ter por objeto duas leis científicas famosas, a fim de exaltar a história da ciência como uma história de descobertas. As leis escolhidas pelo diretor artístico são a primeira e a terceira lei do movimento estabelecidas nos *Principia* de Isaac Newton. Dois artistas são escolhidos para realizar o trabalho: um é o nosso conhecido J e o outro é seu arqui-rival K. Como os dois se detestam, cada um busca esconder do outro o que está fazendo, de modo que tudo é executado dentro do máximo sigilo. No dia da inauguração, quando os trabalhos são desvelados, as obras de J e K têm a seguinte aparência:

J K

Surgem inevitáveis acusações e contra-acusações de roubo e plágio, começa uma grande polêmica sobre quem teve a idéia primeiro e assim por diante. Mas a verdade é que os trabalhos são diferentes, imen-

samente diferentes, por indistinguíveis que sejam ao olhar. Depois de interpretados, eles se mostram tão diferentes entre si quanto *Hebreus atravessando o mar Vermelho* e *O estado de espírito de Kierkegaard*.

O tema do quadro de J é a terceira lei de Newton, que ele pesquisou intensamente. No entender de J, a lei diz que a toda ação corresponde uma reação igual e em sentido contrário, o que é uma explicação da fórmula: $F = ma$. J nos diz que a pintura mostra duas massas. A massa superior exerce pressão para baixo com uma força proporcional à sua aceleração, e em reação a essa pressão a massa inferior exerce uma pressão equivalente para cima. As massas devem ser iguais — por isso têm o mesmo tamanho — e opostas — por isso uma está em cima e a outra embaixo (embora J admita que poderiam estar à direita e à esquerda, solução que evitou para não confundir com o princípio da conservação das paridades, que conforme ele leu havia sido derubado). E afinal de contas precisa-se de massas para mostrar a força, pois como poderia haver uma força dessa espécie sem uma massa? A primeira lei de Newton, passando ao quadro de K, diz que um corpo em repouso permanecerá para sempre nesse estado, pois um corpo em movimento se desloca de modo uniforme em linha reta, a não ser que forças contrárias atuem sobre ele. “Esta é”, diz K apontando para o que na obra de J teria sido a linha de encontro das duas massas, “a trajetória de uma partícula isolada”. Uma vez em movimento, sempre em movimento: daí que a linha vai de uma borda à outra, e poderia se prolongar indefinidamente. Tivesse ela começado no meio do quadro, ainda assim se trataria da primeira lei, pois esta implica uma interrupção do estado de repouso; mas então, K nos explica, ele precisaria ter mostrado a força contrária, o que complicaria demais a coisa toda quando *ele* estava buscando simplicidades radicais, “como Newton”, acrescenta, modestamente. E claro que a linha é reta, mas como é equidistante da borda superior e da borda inferior o artista oferece uma explicação engenhosa: se a linha fosse mais próxima de uma das bordas, esse desequilíbrio precisaria ser justificado, mas como nenhuma força a empurra numa direção ou noutra ela corta o quadro ao meio, sem se inclinar para nenhum dos lados. Assim, o quadro mostra a ausência de forças. À luz dessas explicações, a indistinguibilidade dos dois trabalhos parece mesmo extraordinária. Visualmente, não é possível diferenciá-los por nenhum critério relevante. São obras distintas porque

constituídas por meio de identificações que por sua vez se explicam por uma interpretação dos seus objetos. O trabalho de J mostra massas e o de K não. O de K tem movimento e no de J não há movimento algum. A pintura de J é dinâmica e a de K é estática. Do ponto de vista estético, todos concordam em que o trabalho de K é um sucesso, mas o de J é um fracasso. O crítico da revista de vanguarda *Obras de Arte e Coisas Reais* elogia K, mas diz que o trabalho de J é muito fraco para o tema, e se pergunta se o artista era a pessoa certa para a tarefa e mesmo se ele não estaria começando a “perder a mão”.

Examinemos com atenção o que, num esforço de neutralidade descritiva, designarei como o “elemento horizontal mediano”. Devemos considerá-lo uma borda? Nesse caso, seremos obrigados a vê-lo como parte de uma forma, pois não existem bordas que não pertençam a uma forma. As bordas são os limites das formas. Mas ele faz parte do retângulo inferior ou do superior? No quadro de J ele é mais importante do que uma simples “borda”: é mais uma *junção*, que dá origem a duas bordas e conseqüentemente a duas formas. Mas numa obra visualmente similar poderia haver apenas uma forma: basta imaginar que a forma de baixo se projeta para o espaço vazio. O problema é que se o elemento em questão for uma borda a superfície inteira será constituída de duas formas, ou ao menos de uma forma e uma não-forma. Só que se for assim o elemento não precisará ser uma borda, muito menos uma junção: no trabalho de K, poderia ser uma linha. E verdade que J o descreve como um caminho, e um caminho distingue, por assim dizer, um espaço pre-existente sem definir, como uma borda, um limite para esse espaço. Isso exige, porém, uma outra decisão: qual é a relação do caminho com o espaço que ele corta, pois uma linha ou mesmo um caminho pode passar sobre, através de, por cima ou por baixo de um lugar. Os comentários de K nos permitem dizer que o caminho atravessa o espaço absoluto, mas qualquer que seja este é preciso resolver outras questões complexas. Imaginem que estamos vendo a projeção de um plano que faz *ângulo reto* com o plano pintado por K, de modo que a linha reta seja vista de frente e possa ser representada por um ponto. Haveria então as seguintes possibilidades:

A hipótese (i) corresponde a um quadro indiferenciável do de K, representando um plano que tem por coincidência uma linha sobre ele; poderia ser uma fotografia aérea de uma estrada cortando um deserto. O trabalho de K, na verdade, corresponde à hipótese (2): um caminho que atravessa o espaço sem a representação de um plano. Na hipótese (3) o plano deve ser transparente o bastante para permitir que se veja o caminho através dele; poderia ser a superfície do mar, e o caminho o curso de um nadador. Na figura (4) o plano pode ser transparente ou opaco, mas o caminho passa pelo menos acima dele, como um avião sobrevoando o mar. Evidentemente há uma quinta possibilidade, em que a superfície do quadro seria o plano em questão (que não está desenhado) e o ponto marcaria o fim de uma linha desenhada por um discípulo horizontalista de Barnett Newman.

Sem “interpretação” e sem identificações artísticas dos elementos pertinentes será impossível saber quantos elementos a obra contém. Serão apenas dois, uma linha e um plano? Ou talvez somente a linha seja pertinente, caso em que o quadro será o retrato de uma linha sem maiores relações com o restante do espaço pictórico do que o fundo verde pintado ao redor de um retrato tem com a cabeça: trata-se de puro espaço pintado, sem maior pertinência para a interpretação do retrato do que tem a folha de papel para o desenho de uma cabeça. Ou talvez existam dois elementos, isto é, dois retângulos, como no trabalho de J. Na realidade, o elemento mediano não é absolutamente um elemento, mas apenas parte de um, e não é certo que partes de um elemento sejam por si sós elementos do todo. Mas sempre se pode perguntar se uma coisa faz parte ou não de um elemento e, conseqüentemente, se pertence ou não à obra. Será que as bordas da superfície em que a obra foi pintada fazem parte dela? Há pinturas em que, como já assinalamos, as bordas têm importância. Em Poussin, por exemplo, a observância das bordas é um dado da composição, no sentido de que

esta se define com relação à integridade das bordas. Mas as bordas não podem fazer parte da obra, pois a interpretação da maioria de suas pinturas as exclui; elas funcionam como limites do campo visual que, no esplêndido comentário de Wittgenstein, não são percebidos (e se o fossem teriam de estar incluídos no campo visual), da mesma maneira que a morte não faz parte da vida, uma vez que não a vivemos (“um acontecimento da vida” é sempre vivido).

Mas há obras em que as bordas não têm muita importância, em que a composição não é a preocupação dominante, de modo que a pintura em si poderia continuar indefinidamente, além das bordas. A pintura simplesmente pára nas bordas da tela, em contraste com aquelas em que a pintura é resolvida por meio delas, da mesma maneira que há narrativas que simplesmente param sem que terminem do ponto de vista estrutural. Estou pensando nas obras de Bonnard ou dos impressionistas em geral, que têm esse tipo de ordem um tanto *décousuer*. No trabalho de J as bordas poderiam fazer parte da obra, porque os limites da tela constituem os limites das massas que ela mostra; são bordas integradas à obra à maneira de uma pintura de Picasso em que uma moldura é pintada em torno da cena, de modo que as bordas da tela e as bordas da moldura coincidam. Mas quando isso acontece o trabalho sofre uma transformação de gênero: torna-se, por assim dizer, tridimensional, uma escultura em baixíssimo relevo. Isso traz o objeto para dentro do *nosso próprio* espaço, na medida em que o espaço que ocupamos inclui as bordas das pinturas de Poussin, mas não os espaços incluídos em suas pinturas; não somos nem seremos jamais ocupantes do espaço em que se deu o rapto das sabinas. Por outro lado, se no trabalho de J as margens da tela fazem parte do nosso espaço, a superfície também o faz, pois diz respeito às massas representadas. Em Poussin, ao contrário, a superfície da tela jamais coincide com a superfície de qualquer coisa que seja mostrada; não tem contato algum com as superfícies dos homens e das mulheres ou das construções representadas, que ficam como que logicamente submersas e nunca vêm à tona para respirar. A superfície da tela diz respeito a nós, não aos seres e objetos nela representados. Assim, nenhuma geometria, bem como nenhuma escala temporal, contém ao mesmo tempo a nós e a eles. Mas isso se aplica à arte em geral. Não há

2. Em francês no original: “desconjuntada, dcscosturada”. [n.t.]

como determinar a que distância estamos de Anna e do conde Vronski: o quarto em que eles consumam sua paixão certamente não está incluído no quarto em que lemos o romance sobre eles, ainda que o livro efetivamente esteja ali. E o que dizer dos vértices? O trabalho de J pode ter vértices reais que coincidem com os pontos de encontro das massas (o artista diz que seu trabalho contém quatro vértices “reais” e quatro ilusórios e que ele ocupa simultaneamente os dois mundos). Mas o quadro de K não pode ter nem vértices nem bordas, dadas as restrições do conceito de espaço absoluto, que não tem nem superfícies nem limites. O trabalho de K é, digamos, mais “clássico”, e afinal de contas é feito à maneira de Poussin.

No capítulo anterior mencionei o lema da filosofia da ciência segundo o qual não há observação sem interpretação, e que implica que os termos observacionais da ciência são tão carregados de teoria que a tentativa de encontrar uma descrição neutra a fim de obter uma explicação científica idealmente objetiva é o mesmo que desistir em definitivo da possibilidade de fazer ciência. Minha análise dos trabalhos de J e K — para não falar em Bruegel, o Velho — sugere que algo semelhante acontece na arte. Procurar uma descrição neutra é ver a obra *como uma coisa* e portanto não como uma obra de arte, já que uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deva haver uma interpretação. Ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler; vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado. Mas passar da obra de J para a obra de K é mudar de um mundo para outro, pois elas têm conjuntos de identificações descontínuos que praticamente não se cruzam. De certa forma, é como se estivéssemos vivendo uma das maiores transformações da história das ciências — digamos, a passagem do sistema cosmológico ptolomaico para o sistema copernicano. O mundo continuou o mesmo, mas por uma vertiginosa transformação da paralaxe teórica você é expulso do centro que ocupava e projetado para os céus; a Terra está entre os planetas (o que era inconcebível até então) e o Sol não gira em torno de nós. Tudo isso é verdade mesmo que (numa hipótese anacrônica) uma máquina fotográfica voltada para o céu mostrasse a mesma configuração com ou sem a revolução. Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra,

mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante sob a transformação. Assim, um objeto o somente é uma obra de arte pela interpretação I , onde I é uma função que transforma o numa obra de arte: $I(o) = OA$. Nesse caso, mesmo que o seja uma constante perceptiva, cada variação I constitui uma obra diferente. Ora, o pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente. Em seu estudo sobre as gravuras de Hogarth, Charles Lamb diz que, diferentemente de pinturas que nos limitamos a contemplar, essas gravuras devem ser lidas. Elas têm a força dos textos, mas o mesmo acontece com qualquer trabalho pictórico ou mais geralmente com qualquer obra artística que pensamos ver mais do que ler. Nesses casos, lemos enquanto olhamos porque interpretamos enquanto vemos.

Não se deve assimilar automaticamente a distinção entre interpretação e objeto à tradicional oposição entre forma e conteúdo, mas a forma da obra é *grosso modo* aquela parte arbitrária do objeto que a interpretação seleciona. Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto ou simplesmente desaparece, pois é a interpretação que lhe dá existência. Mas essa parte arbitrariamente selecionada do objeto é justamente o que entendo que a obra é: seu *esse* é *interpretaria*. Por outro lado, o fato de essa porção desaparecer sem a interpretação é menos assustador que a concepção de Berkeley de que os objetos desaparecem quando não são percebidos, pois seu *esse* é *percipi*.⁴ E possível ser realista em relação aos objetos e idealista em relação às obras de arte, e esse é o grão de verdade da frase que diz que não há arte sem o mundo da arte.

Contemplar um objeto e contemplar um objeto que a interpretação transformou em obra são coisas muito diferentes, mesmo quando a interpretação devolve o objeto a ele mesmo ao declarar, por assim dizer, que a obra é o objeto. Mas que tipo de identificação é essa? Dado o caráter constitutivo da interpretação, o objeto não era obra antes de ser interpretado. Na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um

3. Hm latim no original: “ser” e “ser interpretado”, respectivamente. [N. 1.]

4. Hm latim no original: “ser” e “ser percebido”, respectivamente. [n.i.]

nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos. A analogia religiosa se aprofundará com o prosseguimento da análise; por ora, devo deter-me na lógica da identificação artística.

O fundamento lógico em virtude do qual uma mera coisa é elevada ao Reino da Arte consiste naquilo que mencionei de passagem como o ato de identificação artística. Sua representação lingüística é um certo uso identificador do verbo de ligação “é”, que designarei simplesmente como o “é” da identificação artística; por exemplo, quando alguém diz que uma mancha de tinta é ícaro ou que um borrão de azul é o céu, ou quando — apontando para um certo ator de pernas tortas — diz que ele é Hamlet, ou ainda quando se isola um trecho de música e se diz que é o sussurrar das folhas. Quando uma criança, apontando para a imagem de um gato, diz que aquilo é um gato, ela já domina essa prática de identificação, e talvez o mesmo aconteça quando, no laboratório de pesquisa animal, o chimpanzé sinaliza “bola” ao lhe mostrarem a imagem de uma bola. Nos casos autoconscientes, tal domínio implica que a pessoa tenha uma participação no mundo da arte, pois está apta a aceitar uma coisa que entendida literalmente é falsa.

Esse é da identificação artística tem uma função transfiguradora aparentada à da identificação *mágica*, como no caso de uma pessoa que diz que um boneco de madeira no qual espeta alfinetes é seu inimigo e que em consequência desse ato ele ficará doente; à da identificação *mítica*, como quando se diz que o Sol é a carruagem de Febo (não como uma maneira de falar, mas para indicar um fato não imediatamente visível); à da identificação *religiosa*, como quando se diz que o pão e o vinho são carne e sangue de Cristo; e à da identificação *metafórica*, quando se diz que Julieta é o Sol (mas não a carruagem de Febo, porque dizer que Julieta tem rodas é uma inferência falsa, mesmo metaforicamente). Todas essas identificações coexistem com o fato de que são falsas quando tomadas literalmente. Mas há uma diferença do ponto de vista prático entre algumas delas — abro uma exceção para a identificação metafórica — e a identificação artística: é que nas identificações religiosa, mágica e mítica a pessoa que identifica tem interesse em não acreditar na falsidade literal. A partir do

momento em que se considera falso que o pão e o vinho são a carne e o sangue de Cristo, a comunhão se torna uma obrigação ritual e não uma participação mística. No momento em que a pessoa deixa de crer na magia, espetar uma efígie torna-se apenas um ato substituto para a ação real de causar um malefício a alguém. E quando nossas crenças sobre o mundo nos excluem da esfera do mito, identificar o Sol com a carruagem de Febo degenera em pura metáfora. Mas nada disso é o caso das identificações artísticas, nas quais se *a* e *b* são identificados artisticamente logo se aceita que isso seja compatível com a ausência de identidade literal. Isso não quer dizer que não possa haver identidade literal. Como veremos a seguir, uma coisa pode ser artisticamente identificada com algo que já é de fato análoga. Mas é preciso notar que há uma diferença lógica, como também veremos adiante, entre as duas afirmações de identidade.

No caso típico, quando se aceita uma espécie de faz-de-conta, *a* não é igual àquilo com que é identificado artisticamente, ou seja, *b* — afinal, Ícaro não tinha pernas literalmente feitas de tinta branca. É claro que se pode objetar que assim sendo a identificação artística funciona melhor nas artes em que a mimese é uma teoria natural: na pintura e na escultura, no teatro, na dança e na ópera, na música em certas situações — em todos os casos em que há um contraste com o que Platão chama de *diegese*. Dessa forma, as estruturas de interpretação que estou propondo somente poderiam valer para esses gêneros de arte. É cedo ainda para discutir essa objeção, mas creio que uma forma adequada de fazê-lo é mostrar que a linguagem discursiva — a de um romance, por exemplo — é artisticamente identificada como descrição, justamente o que permite à ficção ser convincente: aceitamos a ficção de que estão nos dando fatos. Por conseguinte, a diferença entre descrição factual e descrição fictícia não está em que a primeira é verdadeira e a segunda falsa — pois uma coisa que se apresenta como factual pode ser na realidade falsa, sem que por isso seja elevada à categoria de ficção, e a prosa ficcional pode ser verdadeira nos fatos literais —, mas sim em que a primeira é artisticamente definida como descrição e a segunda é literalmente identificada como tal.

Mas isso antecipa um tanto nossa análise. Nesse momento estou mais interessado em examinar algumas limitações da identificação e conseqüentemente da interpretação; mais adiante, neste capítulo e nos

seguintes, teremos ocasião de desenvolver a idéia intuitiva de que a mesma linguagem é suscetível a diferentes limitações, dependendo de se tratar ou não de arte. Resta a questão de apontar o que faz de uma representação uma obra de arte, um problema que a lógica da identificação artística não resolve por si mesma. O leitor perspicaz talvez questione nesse ponto que uma coisa desagradavelmente parecida com o que chamei de identificação artística esteja em jogo nas representações cujo status de arte é duvidoso. A imagem de um gato na cartilha das crianças, assim como não é literalmente um gato ainda que se diga que seja, também pode não ser uma obra de arte. Mas peço licença ao leitor para completar essa etapa da análise, reconhecendo que o que terei a dizer somente nos conduz ao começo dos verdadeiros problemas.

De certo ponto de vista, os limites da interpretação, assim como os da imaginação, são os limites do conhecimento. Pensemos na maneira de uma criança brincar com um pedaço de pau: ele pode virar um cavalo, uma lança, um revólver, uma boneca, uma parede, um barco, um avião; é um brinquedo universal. Mas para que a criança execute esses atos de reconstituição imaginativa duas condições cognitivas devem ser satisfeitas. A primeira, é claro, é que ela saiba que o pedaço de pau não é um cavalo, uma lança, uma boneca. Isso nos leva de volta ao argumento de Aristóteles: para que a criança obtenha o prazer que a brincadeira supostamente lhe proporciona, ela precisa saber que o pedaço de pau não é a coisa de que ela está brincando. Aqui há somente um limite ao faz-de-conta ou à imaginação: a criança não pode fazer de conta que o pedaço de pau é um pedaço de pau. O outro tipo de limite tem uma importância mais imediata. Para que uma criança imagine ou faça de conta que um pedaço de pau é um cavalo, ela precisa saber alguma coisa sobre cavalos, e os limites dos seus conhecimentos são os limites da brincadeira. Essa é uma variante de outro argumento de Aristóteles acerca das limitações cognitivas à imitação: o de que para tirar todo o prazer de uma imitação é preciso que se conheça bem o original. E evidente que se as crenças de uma pessoa sobre o original forem falsas ela poderá imaginar toda sorte de coisas: se a criança agita o pedaço de pau fazendo “piu-iii” e diz que o pau é um cavalo, eu teria de concluir que ela pensa que trens são cavalos. Essa criança

não é “mais imaginativa” do que outra que galopa montada no pedaço de pau: é apenas menos informada. Locke supôs que a imaginação consiste em juntar materiais dados de maneira inovadora, e negou que os materiais originais possam ser eles mesmos imaginados. Para ele, ninguém pode imaginar como seria uma cor da qual nunca teve experiência. Não chega a ser uma objeção o fato de que uma pessoa poderia imaginar que o heliotrópio é da cor do anil escuro, embora a palavra “imaginar” também signifique “ter uma crença falsa” — é o que acontece, por exemplo, quando dizemos que uma pessoa imagina que há ladrões na cozinha, uma descrição imprópria quando realmente há ladrões na cozinha. O que me interessa é saber se existem limites às maneiras de combinar elementos “na imaginação”, porque talvez vá contra a tese de Locke afirmar que também nisso a capacidade de imaginar de uma pessoa é limitada por aquilo que ela sabe sobre o original ou pelo menos acredita saber. O que estou querendo dizer é que se peço a uma criança para fazer de conta que ela é a rainha Ana, não espero que ela saiba muita coisa sobre as diferenças entre a rainha Ana e a rainha Carlota, de modo que não posso alegar que ela está fingindo que é a rainha Carlota quando lhe pedi que fosse a rainha Ana: apenas pedi para ela imitar o comportamento das rainhas, o que *pode* incluir fungar altivamente mas deve excluir engatinhar pelo chão, mesmo que a menina diga que é uma rainha procurando uma agulha, porque nada distinguiria sua imitação dos gestos de uma pessoa qualquer que está procurando uma agulha no chão. Mas se lhe peço para fazer de conta que ela é um porco-da-terra, basta-me que ela engatinhe pelo chão emitindo sons que lembram grunhidos, pois não estou esperando que ela saiba algo mais sobre os porcos-da-terra além de se tratar de algum tipo de bicho. Mas se ela agita os braços imitando asas sou obrigado a dizer que ela não está atendendo ao meu pedido. A criança precisa saber algumas coisas, ou apenas ter sorte, para se pôr a rodopiar fazendo “zuum” quando lhe peço para imitar um pósitron.

Mas então onde fica o espaço para a imaginação, para a combinação inovadora de elementos dados? Obviamente, no comportamento da criança que rejeita minha desaprovação de sua imitação do porco-da-terra dizendo que ela está fingindo ser um porco-da-terra voador. Isso eu posso aceitar como uma atuação imaginativa, desde que ela admita que sabe que os porcos-da-terra não voam. E isso é coerente

com a primeira tese de Aristóteles, que diz que só se pode fingir que uma coisa é x quando se sabe que não é, e só é possível fazer de conta que x é F quando se sabe que os xs não são Fs . Mesmo assim, deve haver limites. Pode-se considerar imaginativa uma pessoa que conta a história de um cachorro falante ou desenha um cavalo xadrez, desde que ela efetivamente saiba que os cachorros não falam e não existem cavalos xadrezes. Mas é preciso que ela conheça bastante sobre cavalos e cães para que se trate realmente de um cachorro falante e de um cavalo com o padrão escocês dos Macdougals. Os limites desse conhecimento são evidentemente porosos: pode-se atribuir tentáculos ao cavalo xadrez sabendo-se que ele não os tem, mas o problema é saber até onde podem ir as metamorfoses para que ainda se reconheça que é um cavalo. Se houver oito tentáculos, por exemplo, pode ser que se trate de um polvo xadrez em vez de um cavalo xadrez com tentáculos.

E se ele tiver oito tentáculos e cabeça de cavalo, saber se é um cavalo com corpo de polvo ou um polvo com cabeça de cavalo lembra o problema de saber por que consideramos que uma sereia é uma mulher com cauda de peixe em vez de um peixe com torso de mulher (digasse de passagem que Locke achava que as sereias eram uma espécie de peixe). Em geral, somente aplaudimos uma criação da imaginação — cuja precondition é que a pessoa considerada imaginativa tenha os dois pés bem plantados no chão — quando a atribuição de uma propriedade estranha ao objeto de alguma forma o *esclarece*; do contrário, ela é vista como mera extravagância conceitual ou excrescência gótica. Mas nos afastamos do ponto principal que a nossa discussão pretende estabelecer: não se pode aplicar os predicados da imaginação a obras ou autores se não conhecemos suas crenças, isto é, se não sabemos como o mundo lhes parece ser. Quando Caillebotte pintou a *Place d'Europe* de uma forma inverossímil do ponto de vista óptico, estava sendo imaginativo ou enganoso? Quando Piranesi pintou a torre na estrada para Benevento dando-lhe uma altura muito superior à que ela realmente tinha, estava sendo imaginativo ou inepto?

Seja como for, parece-me que essas mesmas reflexões se aplicam amplamente à estrutura da interpretação, que ao menos em parte deve ser governada pelas crenças do artista. Essa é uma das razões pelas quais um objeto que parece exatamente igual às obras de J e K não poderia ser interpretado como estas o são uma vez que se tenha

tomado conhecimento de que ele foi produzido antes da publicação dos *Principia* de Newton. Isso certamente corresponde àquilo que se chama de “falácia intencional”, isto é, a obra construída a partir de uma interpretação deve ser de tal sorte que o artista que supostamente a criou *poderia* ter desejado que ela fosse interpretada dessa maneira, de acordo com os conceitos disponíveis a ele e à época em que ele trabalhou. Não basta conhecer a primeira lei de Newton para interpretar a pintura de K da maneira como fizemos: é preciso também acreditar que K sabia alguma coisa sobre essa lei; caso contrário, a interpretação será o mesmo que ver rostos nas nuvens. Os limites dos *nossos* devaneios sobre as nuvens são os limites dos *nossos* conhecimentos, mas os limites do artista são restrições especiais à interpretação de obras de arte. Além disso, os limites de nossas interpretações, mesmo que se saiba que o objetivo do trabalho foi a primeira lei de Newton, se definem pela extensão do conhecimento de K sobre essa lei. Suponha-se que estamos procurando uma boa explicação para o fato de que a linha atravessa a tela de borda a borda, mas essa explicação não pode fazer parte de nossa interpretação se a única coisa que J sabia sobre a lei de Newton era que ela dizia alguma coisa acerca da velocidade linear. A ignorância do artista determina os limites para a amplitude e a variedade das identificações que podemos fazer. Contudo, ainda há muito por esclarecer a respeito das estruturas das obras de arte para que eu possa dizer sobre a espinhosa questão da intenção artística algo mais proveitoso do que isto: é difícil saber o que poderia determinar o que é uma interpretação correta ou uma interpretação incorreta se não for por referência ao que poderia ter sido ou não a intenção do artista. Para o nosso exemplo imediato, basta saber que o conhecimento da primeira lei de Newton permite a identificação e a interpretação, pois uma linha pode ser tanto um caminho como uma borda quanto um horizonte: ela é o equivalente artístico do pedaço de pau com que a criança brincava.

Digamos então que a linha é o horizonte e suponhamos a pintura de uma paisagem, produzida à semelhança do nosso par científico. A metade superior é um céu esbranquiçado e a metade inferior é o mar refletindo tranqüilamente o branco do céu, de modo que mar e céu são iguais, embora um seja a realidade que o outro reflete; em virtude da marcação quase irreal do horizonte, podemos vê-los como um só

elemento, de maneira que a tela, em vez de intitular-se *Céu e mar*, é uma paisagem alegórica intitulada *Aspiração pela unidade*. Mas agora qualquer pessoa é capaz de encher uma galeria com obras indiscerníveis, que exemplificam tantos gêneros quanto se tenha paciência e imaginação para conceber. O que eu não posso imaginar é que um desses exemplos se intitule *Destino*, pois é impossível descobrir uma identificação que permita sustentar essa interpretação: faltaria uma leitura, como acontece com *O velho plantando cactos de primavera*. Ou então posso imaginar uma pintura como as sugeridas acima com qualquer um desses títulos, só que não posso imaginar qual seria o efeito de vê-la transfigurada dessa maneira. E mais ou menos como pedir a uma criança para fazer de conta que um pedaço de madeira é um borrão azul ou um espirro preso. Não consigo imaginar o que a criança poderia fazer com o pedaço de pau a não ser apontar para ele e dizer “Esta é uma mancha azul” ou “Eis aqui um espirro preso”, o que seria antes um caso de fazer de conta o faz-de-conta do que o faz-de-conta *tout court*. É possível dar o nome que se queira a uma pintura mas não é possível interpretá-la como quisermos, pelo menos se for válido o argumento de que os limites do conhecimento são os limites da interpretação. O muito (ou o pouco) que sabemos sobre o destino ou sobre velhos que plantam cactos nos diz que é impossível interpretar nossos quadros como tais. Certamente há pinturas cuja interpretação nos escapa, como *A tempestade*, mas prefiro adiar a análise dessas obras para responder a uma objeção da vanguarda.

Pode-se argüir que a reflexão sobre a interpretação não nos levou muito longe na definição de obras de arte. É possível ver um desenho comum de linhas como simplesmente uma forma. Posteriormente, entendendo-o como um desenho de um cubo, por exemplo, podemos vê-lo com eixos espaciais distintos e incompatíveis, como os cubos de Necker, onde o que se vê primeiro como o lado da frente é visto depois como o lado de trás. Ou podem-se ver linhas formando primeiro um pato e depois um coelho. Será que esses desenhos insignificantes são obras de arte? Eles requerem interpretação tanto quanto um mapa ou um diagrama requerem. Essa objeção precisa ser respondida porque põe em questão a interpretabilidade como uma condição suficiente para a arte. Mas antes

disso é preciso refutar uma objeção que põe em dúvida até a necessidade da interpretação. Por que interpretar? Por que não deixar que as obras falem por si mesmas? Certamente, como nos diz J, há obras que exigem interpretação, mas a minha sorrateira inserção desse fato numa definição provisória algumas páginas atrás pode ter sido precipitada. Mais do que ninguém eu deveria ter tido a prudência de não erigir uma reflexão secundária numa condição universal. E J me chama a atenção para obras que, como a insolente cama que ele criou, são tão obviamente o que são que toda interpretação parece supérflua, tanto quanto “interpretar” um pedaço de pau como um pedaço de pau ou fingir que um pedaço de pau é um pedaço de pau. Essas obras, acrescenta J, são o que são, só podem ser identificadas com elas mesmas, e no entanto são obras de arte.

Pense no homem comum, diz J. Ouvindo por acaso nossa discussão sobre o meu trabalho ou sobre o trabalho de K, o homem comum poderia pensar que somos loucos. E claro que a culpa é minha, admite J. Criei uma coisa que depende muito de interpretação, como o meu trabalho sobre a terceira lei de Newton, um verdadeiro compromisso com tudo em que eu acredito e — J faz questão de acrescentar — em que o homem comum também crê, isto é, que as coisas são o que são e não uma outra coisa. Isto aqui, diz o homem comum, é só uma linha preta num pedaço de tela branca, nada mais. Eu, para ser franco, não estou muito convencido de que pessoas sofisticadas como J tenham muita autoridade para afirmar o que o homem comum diria a respeito de qualquer coisa, mas aceitemos a presunção e prossigamos como se o homem simples sofresse de algum tipo de afasia artística e só fosse capaz de ver aquilo que no capítulo anterior presumimos que o bárbaro vê: apenas a contraparte material que subdetermina um conjunto de obras de arte, coisas como deveriam ser antes de termos aprendido a fazer interpretações e identificações. Vejamos agora algumas obras de arte que J aprova.

Examinemos em primeiro lugar um trabalho que um artista chamado Kuriloff expôs alguns anos atrás. A obra se intitulava *Laundry Bag* [Saco de roupas para lavar] e consistia efetivamente em um saco de roupas para lavar, colocado em cima de uma tábua com uma etiqueta onde se lia “Saco de roupas para lavar”, para o caso de alguém procurar uma interpretação. Naturalmente, uma alma dada a alego-

rias está sempre disposta a ver nesse humilde recipiente de roupa suja mais do que ele é, e a etiqueta, acho eu, está ali para impedir esses vôos de imaginação. A obra é o que ela diz que é, o que o homem simples diria apontando para ela: um saco de roupas e nada mais. O outro artista poderia ser qualquer um dos fisicalistas da tinta pasmados com a tela *Pincelada* de Lichtenstein, discutida no capítulo anterior: “artistas olfativos”, como dizia Duchamp pejorativamente, referindo-se aos pintores apaixonados pelo cheiro da tinta. O mundo dos artistas dos anos 50 era constituído de tinta tanto quanto o mundo de Van Eyck, no dizer de [Eugène] Fromentin, era constituído de ouro. Desde os primórdios da pintura a tinta sempre foi transformada em alguma coisa — santos sofrendo martírios, arranjos de maçãs, montanhas, donzelas —, como se fosse uma substância mágica que pudesse se converter em qualquer coisa que o artista habilidoso desejasse. Os espectadores, por seu turno, sempre a desconsideraram, olhando através e além dela para ver o que quer que os pintores tivessem feito com ela. O artista olfativo deseja torná-la opaca, dando-lhe formas excêntricas e resistentes à identificação e à interpretação. Nessas obras, negligenciar a tinta é perder a obra inteira, pois esta, como diria o homem comum, não é outra coisa senão a própria tinta. Ao observar uma obra dessas, o homem comum provavelmente diria que ela é tão-somente tinta branca e tinta preta, nada mais. E é exatamente isso o que o artista olfativo quer dizer: tinta preta e branca, nada mais. Essa celebração taoísta da teoria da não-teoria do homem comum caracteriza então dois poderosos impulsos da vanguarda recente. E embora o mundo da arte tenha se voltado para outras coisas nos últimos anos, o desafio filosófico de separar o homem comum de seus celebrantes artísticos ainda não foi enfrentado e merece ser examinado por quem pensa, como nós, que não há obra de arte sem interpretação.

O primeiro aspecto a notar é que a obra de Kuriloff não é tão radical quanto parece à primeira vista. Dizer, por exemplo, que se trata apenas de um saco de roupas e nada mais é esquecer ou não perceber determinadas coisas óbvias. Uma delas é que o saco de roupas é apenas uma parte do trabalho. Há também a tábua em que o saco foi colocado e a etiqueta bem visível, presa na mesma tábua, onde se lê “Saco de roupas para lavar”. Em nossa sociedade, os sacos de roupa não são colocados em cima de tábuas; geralmente são pendurados em

armários ou atrás de portas. A segunda é que os sacos de roupas estão entre os objetos domésticos mais corriqueiros e não precisam de etiquetas. A obra parece fazer parte de uma exposição para extraterrestres, e nesse caso poderia haver um letreiro dizendo “Palitos” embaixo de um paliteiro ou “Dentes falsos” indicando dentaduras e assim por diante. Rotular um objeto tão corriqueiro e familiar é deslocá-lo ou desviá-lo do seu contexto usual. Assim, por uma doce ironia, Kuriloff se liga à tradição que sem sombra de dúvida se propôs repudiar. No entanto, meu argumento é em certa medida *ad hominem*, já que existe uma possibilidade mais radical, uma abertura lógica que o próprio J assinalou quando constituiu sua cama como *Cama* e a transfigurou em arte. No trabalho de J não há tábuas nem etiquetas e ele tampouco o pendurou na parede como a cama de Rauschenberg. Tudo o que se poderia dizer é que era no mínimo legítimo indagar sobre o assunto do trabalho, sabendo-se que J responderia que não era sobre nada, que não havia coisa alguma a interpretar. Creio que uma boa maneira de lidar com esse tipo de objeto é tratá-lo como vamos fazer com o artista olfativo, definindo enfim o campo dessas filiações teóricas.

Quando o artista olfativo diz que sua obra é pura tinta preta e branca e nada mais, que a pintura é a pintura, que ela não diz respeito a coisa alguma, pode parecer a um observador superficial que o artista está dizendo a mesma coisa que o homem comum. Mas se já aprendemos a distinguir diferenças entre objetos visualmente indiscerníveis, diferenças tão profundas que dois desses objetos podem estar em lados opostos de uma fronteira ontológica, não devemos hesitar em aplicar as mesmas estratégias para *frases* que, como essas, parecem indiscerníveis mas podem ser usadas para afirmações muito diversas e, correspondentemente, podem ter forças muito diversas. A frase “Isto é tinta preta e tinta branca” pode ser em si uma interpretação quando é dita por um reducionista da arte, mas não quando é pronunciada pelo homem comum. O que estou querendo ressaltar é que uma pessoa pode usar a mesma frase para fazer diferentes afirmações, dependendo da diversidade de fatores contextuais. A frase “Isto é tinta preta e tinta branca” tanto pode ser usada para rejeitar afirmações artísticas quanto pode ser *em si mesma* uma afirmação artística.

O que quero sugerir é que o retorno do artista olfativo à fisicalidade da tinta se deu em meio a uma atmosfera impregnada de teorias

da arte e de história da arte (que ele conhece), e que nesse movimento ele rejeitava de uma forma artística toda uma classe de posicionamentos em face dos objetos de arte. Gosto de pensar no retorno à *tinta como arte* como uma espécie de atitude budista. Durante muito tempo as pessoas apreciaram a arte como reveladora de uma certa realidade. Em vez de enxergar tinta, elas viam uma jovem na janela, o rapto das sabinas, a agonia de Cristo no Jardim das Oliveiras, a assunção da Virgem, como se os objetos deste mundo fossem essencialmente irreais, meras coisas a serem deixadas para trás no caminho para realidades mais elevadas, em direção a um mundo além, o que configuraria um certo tipo de atitude religiosa perante o mundo. O mundo do Samsara se opõe ao mundo do Nirvana, e nos ensinam a ver o mundo em si como algo a ser negado. Mas na doutrina do budismo radical — a doutrina do sutra do Diamante — a distinção entre Nirvana e Samsara desaparece: o mundo não deve ser negado em nome de um mundo superior, mas imbuído das qualidades do mundo superior. Esse tema está magnificamente expresso numa passagem de Ch'ing Yuan:

Antes de ter estudado o zen por trinta anos, eu via as montanhas como montanhas e as águas como águas. Quando cheguei a um conhecimento mais íntimo, alcancei o ponto em que vi que as montanhas não são montanhas e as águas não são águas. Mas agora que alcancei a própria essência, estou em sossego. Pois é justo que eu veja as montanhas mais uma vez como montanhas e as águas mais uma vez como águas.

Ele vê as montanhas como montanhas, mas isso não quer dizer que as vê da mesma maneira que as via antes, porque voltou a elas depois de percorrer o caminho de um complexo conjunto de exercícios espirituais e de uma metafísica e uma epistemologia notáveis. Quando Ch'ing Yuan diz que uma montanha é uma montanha, está fazendo uma afirmação religiosa: a oposição entre uma montanha e um objeto religioso desaparece porque a montanha se transformou em um objeto religioso. Vejamos novamente a célebre defesa do senso comum feita por G. E. Moore. Certos filósofos, disse ele, negaram a existência dos objetos materiais. Se por objetos materiais eles tinham em mente coisas como *estas* — e nesse momento Moore levantou as duas mãos —, então estavam errados, pois ali certamente estavam dois objetos materiais.

E seguramente esta era uma prova, aliás a única prova, de que existem pelo menos alguns objetos materiais. Decerto, prosseguiu Moore, esses filósofos não negariam que estas duas *mãos* existem. Como poderiam fazê-lo? E se por “objeto material” eles estivessem se referindo a alguma coisa diferente daquelas mãos, então, concluiu Moore, ele mesmo não poderia mais saber o que os filósofos estavam negando. Ora, a afirmação de Moore de que “Esta mão existe” não é uma afirmação de “senso comum”. Quem senão um filósofo pensaria em negá-la e quem senão um filósofo pensaria em afirmá-la? Suponhamos um homem que teve um pesadelo no qual suas mãos eram cortadas, e que ao acordar e dar-se conta de que fora um pesadelo diz: “Minhas duas mãos existem!”. Só que isso não seria uma afirmação filosófica, mas estritamente uma exclamação de alívio. O alívio que obtemos com a explicação de Moore é metafísico: por alguma razão não muito clara, sentimos que o mundo não depende de nossos pensamentos muito menos consiste em nossos pensamentos. O chamado homem comum nunca pensou isso, e se alguém lhe dissesse tal coisa provavelmente diria “Absurdo!” e continuaria seu caminho. Mas essa reação não seria uma contribuição para a filosofia ou uma refutação do idealismo. O uso filosófico da linguagem é perpendicular ao uso ordinário, e é por isso que as proposições filosóficas, muitas vezes formuladas com as mesmas palavras, parecem ao homem comum banais ou absurdas.

E desse ponto de vista que quero dizer que a proposição do fisiclista do pigmento — o homem que encontrou na materialidade da tinta a característica principal da arte — não tem o mesmo sentido da afirmação do filistino que diz: “Isto é tinta preta e tinta branca, nada mais”. O artista olfativo não está sequer enunciando uma tautologia quando diz que esta tinta preta é tinta preta. Antes, por meio desse “é” ele está fazendo uma identificação artística — está persistindo no âmbito do idioma da arte. Na verdade, ele está dizendo que toda uma outra classe de identificações está errada em relação a uma *teoria* do que é a arte. Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais. Talvez se possa falar do mundo sem uma teoria sobre o mundo, se bem que não tenho muita certeza de que faça algum sentido propor essa questão, já que a maneira

como dividimos e juntamos coisas em órbitas e constelações pressupõe algum tipo de teoria. Mas é óbvio que não pode haver um mundo da arte sem teoria, pois o mundo da arte é logicamente dependente da teoria. Por essa razão, é essencial para o nosso estudo compreender a natureza de uma teoria da arte, de uma teoria tão poderosa a ponto de extrair objetos do mundo real e torná-los parte de um mundo diferente, um mundo da *arte*, um mundo de *coisas interpretadas*. Essas reflexões mostram que há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal. Mas então a questão de saber quando uma coisa é uma obra de arte se torna a mesma de saber quando uma interpretação de uma coisa é uma interpretação *artística* — pois uma característica de toda uma classe de objetos da qual as obras de arte são uma subclasse é que eles são o que são porque interpretadas como são. Mas como nem todos os membros dessa classe são obras de arte, nem todas essas interpretações são interpretações artísticas.

6 OBRAS DE ARTE E MERAS REPRESENTAÇÕES

Embora se possa pensar que os métodos utilizados até este ponto do livro se aplicam de maneira especial, e talvez exclusiva, àquilo que em outros tempos se chamava de “artes visuais”, não é difícil mostrar que os mesmos problemas se colocam em todos os domínios da arte. É possível selecionar objetos materiais que não somente subdeterminam uma classe peculiar de obras de arte em um determinado gênero, mas também se pode conceber, graças às opções exploradas pela nossa vanguarda, a existência de obras de arte que pertencem a gêneros diversos — tão diversos quanto a pintura, a música ou a literatura — e que têm uma contraparte material comum. Imagine-se uma entidade que, sem o benefício da interpretação ou da identificação artística, fosse considerada um mero exemplar do catálogo telefônico de Manhattan de 1980. O objeto se assemelha nos mínimos detalhes aos calhamaços que a companhia telefônica envia regularmente aos assinantes de um distrito. Trata-se no entanto de uma obra de arte, e ao lhe atribuir tal condição meu objetivo é ressaltar que o gênero artístico a que ela pertence não é absolutamente óbvio, de modo que os critérios para sua apreciação serão diferentes de acordo com a solução que dermos ao problema de sua classificação de gênero: a obra pode ser uma escultura de papel, um álbum de gravuras, um romance, um poema ou talvez a partitura de uma composição musical — de Luciano Berio, quem sabe

— escrita no espírito das novas notações e em que os nomes devem ser cantados. Se for um romance, poderemos lamentar a exigüidade do seu enredo, o que não faremos se for uma escultura, porque as esculturas não têm enredo. Poderíamos louvar o feito do poeta que não usou um único verbo em toda a obra (o que corresponderia a elogiar um pintor que só usou vermelhos), mas o impressor não faria jus à mesma homenagem. Não obstante, este poderia ser incensado por ter dispensado o uso de papel de luxo e escolhido um papel de segunda ou ter desprezado a riqueza das águas-fortes e optado pela banalidade estudada da fotocomposição — elogio esse que é aplicável a diversos gêneros, pois também pode ser usado para a poesia concreta. E assim por diante, passando de gênero em gênero.

Sempre se poderia dizer que o fato de que possa existir um tal romance (ou escultura ou seja lá o que for) tem algum interesse do ponto de vista filosófico, embora isso não signifique que o romance (ou a escultura ou seja lá o que for) seja interessante — seu único interesse residiria, portanto, no fato de poder ter sido realizado. E é verdade que o propósito de obras desse tipo está muitas vezes estreitamente relacionado com o interesse filosófico que pode haver na simples idéia de fazê-las. Mas examinemos em primeiro lugar o romance, cujo título é *Metrópole 80*. Já observamos que para um romance a obra tem um enredo minguido, contém personagens demais em busca de uma trama e o suspense é muito fraco em comparação com os romances convencionais. Não obstante, é um livro que certamente se pode ler. Joan Didion contou que a terceira esposa do bispo James Pike, Diane, teria relatado que o marido já havia “lido o dicionário e o catálogo telefônico do princípio ao fim aos cinco anos de idade (e toda a Enciclopédia Britânica antes dos dez anos)”. Essa informação teve o intuito de ilustrar a precoce sede de saber do bispo, mas o fato é que ele leu o catálogo telefônico de cabo a rabo, ainda que não seja fácil imaginá-lo dizendo “não consigo parar de ler”. O único motivo que me ocorre para explicar por que o leitor — se é que haveria um leitor — ia querer trapacear e pular logo para a última página “para ver como tudo acaba” é o de que ele queria se certificar de que o romancista foi fiel à suposta intenção de concluir o épico com uma coluna de nomes iniciados pela letra Z. Por isso, ficaríamos bastante surpresos de encontrar na última página uma fileira de Ms, quase

como se descobríssemos que o culpado é o jardineiro e não o mordomo, ou que a heroína feminista finalmente preferiu o casamento a buscar uma realização pessoal por meio da cerâmica. O mesmo espanto nos assaltaria se, pensando termos chegado ao fim do primeiro volume, que normalmente vai do A ao M, encontrássemos Ms e Rs na última página. E certamente iríamos exigir que nos explicassem a presença dos Rs nessa página, explicação cuja forma deveria levar em conta a identificação do objeto como um romance, isto é, tomar por referência a ordem narrativa. Isso porque classificar o objeto como um romance é tornar apropriada essa forma de explicação; e mesmo que não nos seja dada nenhuma explicação, pelo menos sabemos que forma ela deveria ter. Mas vamos admitir que o romance termine convencionalmente, com os previsíveis Zs. Isso lhe confere uma forma um tanto clássica. Conforme indica o *auteur*,¹ o livro começa com a letra A, tem no meio a letra M e acaba com a letra Z. E contém um suspense alfabético, pois antes de chegar à letra M o leitor já tem uma sensação de fatalidade comparável à que se obtém da leitura de Thomas Hardy: sente-se maravilhado com a inquebrantável determinação narrativa do escritor, que o leva compulsoriamente a passar pelos Ns e daí para os Os e Ps. É verdade, admite o autor, que o livro carece de elementos românticos e evita as descrições — mas estas são excrescências burguesas que ele sacrifica com prazer a fim de produzir uma obra de pura arte: um Romance Absoluto na linha da narrativa abstrata. Mas eis que um colega da ciência política lhe diz que ele continua infectado por um certo *esprit conservateur*,² porque se aferrou a um formato clássico e ainda por cima se escravizou ao tempo narrativo e a uma concepção linear da história tipicamente burguesa. Quem sabe se a estrutura temporal que vai do passado para o presente e daí para o futuro, cujo correlato literário é a sequência de início, meio e fim, não contém determinações profundamente econômicas? Mordido pelo comentário, o escritor reage reescrevendo a obra e eliminando a ordem alfabética das páginas para destruir os últimos resquícios de uma cultura artística decadente. “Leia o livro na ordem que quiser”, diz ele. “O começo é onde você começa e o final é onde você pára.”

1. Hm francês no original: “autor”. [N.I.]

2. F.m francês no original: “espírito conservador”. [N.t.J]

Assim, ele inventa a ficção participativa, e no momento está se dedicando a “desalfabetizar” a Dun and Bradstreet.⁵

Tudo isso pode acontecer e talvez até já tenha acontecido, mas o que nos interessa é menos prosseguir nessa conversa mole com nossos autores do que chamar a atenção para o fato de que suas experiências se definem pelas regras do gênero em que trabalham. “Começo e fim”, por exemplo, continuam sendo atributos do romance, mesmo que coincidam apenas com o ato de ler. Mas se deixamos o romance de lado e nos voltamos para a escultura em papel, “começo e fim” dão lugar a “frente e verso”, e todo um conjunto de experimentações artísticas completamente diferentes se torna possível. Vamos admitir que exista, em algum sentido, uma escultura narrativa e que o problema de saber qual história está sendo narrada tenha aplicações em todos os gêneros artísticos, ainda que o romancista abstrato e o escultor abstrato rejeitem a hipótese, furiosos com o estigma da narratividade. Seja como for, a ausência de narrativa em suas obras é diferente da ausência de enredo no catálogo telefônico de Manhattan, pois o romance e a escultura se definem pelo fato de pertencerem a gêneros em que a questão da narratividade é pertinente.

Seria sem dúvida uma pedantice listar aqui as diferenças de estrutura dos gêneros artísticos. Se as menciono, é simplesmente com a intenção de especificar as fronteiras lógicas que determinam os horizontes das experiências artísticas possíveis, e porque o artista de vanguarda busca explorar justamente essas fronteiras para ver até que ponto consegue produzir uma obra que, a despeito de manter-se dentro dos limites de um gênero, foge de uma ou outra das características que supostamente o definem. Assim, temos pintura abstrata, romances sem enredo, versos sem rima e música atonal, para citar apenas alguns dos monumentos erigidos a essa modalidade de exploração de categorias. Examinemos, por fim, a obra musical que por sua semelhança com o catálogo telefônico de Manhattan se assemelha a obras de arte de gêneros bastante diferentes. O compositor, que certamente tem pretensões wagnerianas, a julgar pela insuportável extensão de sua composição, talvez ouça de um crítico benevolente que sua peça não

3. Dun and Bradstreet é uma empresa norte-americana de avaliação de riscos de negócios, [n.d.].

pode ser executada. Ora, quem sabe se a intenção dele não era mesmo produzir uma obra inexecutável (“Melodias ouvidas são doces...”)?⁴ Mesmo assim, a obra só poderá ser inexecutável se for, antes de tudo, definida como música. Nesse sentido, dizer que o catálogo telefônico de Manhattan não é executável não tem relevância alguma, porque não é música. A maior parte do mundo é constituída de coisas que por razões lógicas não podem ser tocadas como música.

Minha hipótese é que o fenômeno das contrapartes indistinguíveis que pertencem a ordens ontológicas distintas somente ocorre quando pelo menos uma das coisas equivalentes tem propriedades representacionais, quando pelo menos uma das contrapartes *diz respeito* a alguma coisa, possui um conteúdo, um assunto ou uma significação. Um bom exemplo do que estou querendo dizer são dois conjuntos de marcas, dos quais um é uma inscrição e o outro, em virtude da maneira como as marcas foram dispostas, não tem significação. Os dois conjuntos podem ser sobrepostos, mas apenas um é decifrável, porque contém marcas escritas. A inscrição possui evidentemente propriedades que não podem fazer parte de sua contraparte não inscrita: talvez esteja em latim, talvez tenha uma sintaxe ruim, talvez contenha um erro de ortografia ou talvez simplesmente seja um fragmento de frase. Atribuir essas propriedades a simples marcas sem significação não é somente errado: é falso do ponto de vista categorial. Ao ler a inscrição podemos nos sentir comovidos, perturbados, alarmados ou tranqüilizados, mas essas reações não são apropriadas quando relacionadas a meras marcas, como que gravadas pela natureza. Como um dos conjuntos contém uma representação, ele possui propriedades estruturais que faltam à sua contraparte não-representacional. Se dois simples objetos têm um aspecto exterior idêntico mas são diferentes entre si, eu diria que essa diferença deve ser buscada na infra-estrutura de cada um: na verdade, dizer que eles são idênticos corresponde a afirmar que eles têm a mesma infra-estrutura, como no caso de duas amostras de água ou de dois fragmentos de ouro. Mas se temos dois conjuntos de marcas, um dos quais é uma inscrição e pode ser decifrado e o outro é simplesmente um aglomerado de marcas, evidentemente não podemos

4. John Keats, “Ode a uma urna grega”: “Música ouvida é doce, mas inda mais doce / A não ouvida”, trad. Jorge de Senna. [n.t.]

explicar a diferença pela infra-estrutura de cada um; não é descendo a níveis microscópicos que se descobrirá a causa das disparidades. As estruturas, em vez disso, são supervenientes à localização da inscrição num sistema representacional; são impostas por regras e convenções do sistema de representação pertinente, e não surgem, por assim dizer, de baixo para cima. Portanto, diferentes conjuntos de regras e convenções atribuem estruturas diferentes a contrapartes indiscerníveis quando estas são vistas como representacionais.

Válido ou não como especulação — e prová-lo é assunto para um outro livro —, esse raciocínio nos leva de volta a uma questão que deixamos pendente dois capítulos atrás: como distinguir obras de arte de outras representações? O que devemos acrescentar ao conceito de representacionalidade para estabelecer a diferença entre representações ordinárias e obras de arte? O método de descobrir contrapartes indiscerníveis também tem utilidade aqui. Trata-se de descobrir (pelo menos) duas representações indiscerníveis em qualquer acepção meramente visual e das quais apenas uma é obra de arte. A questão será então a de saber o que lhe confere tal condição.

No final de *Languages of Art*, Nelson Goodman faz uma surpreendente justaposição. Pede-nos para comparar a curva de um eletrocardiograma com o declive do monte Fuji num desenho de Hiroshige e imaginar que os gradientes do eletrocardiograma sejam indiscerníveis da vertente da montanha. Uma das duas certamente é uma obra de arte e a outra é apenas um veículo de representação. Gráficos representam relações entre conjuntos de números por meio de conjuntos de pontos cujas coordenadas são definidas por essa relação, e o eletrocardiograma é justamente um gráfico. Não tenho a intenção de dizer que não pode haver obras de arte constituídas por gráficos, mas me parece fora de dúvida que nem todo gráfico é uma obra de arte. Vamos supor que aquele cume afiado projetado no desenho de Hiroshige não é obra de arte. E a bem da nitidez vamos diversificar o exemplo, admitindo que o gráfico, em vez de ser um eletrocardiograma, represente os graus das vertentes do monte Fuji, de tal sorte que as curvas não se diferenciem nem na forma nem no conteúdo. Goodman observa que tudo o que é relevante para a determinação de pontos numa curva do gráfico é a

atribuição de valores numéricos às variáveis x e y na equação pertinente, e podemos admitir que Hiroshige não chegou à sua curva fazendo cálculos matemáticos. A questão não é saber quantas séries de Fourier seu cérebro altamente desenvolvido teria de resolver para fazer as sutis mudanças de direção ali verificadas. A relação entre as séries de Fourier e o traço do desenhista é a mesma que há entre as imagens retinianas e a percepção, e Hiroshige certamente não tinha mais consciência do que se passava em seu cérebro do que a consciência que nós temos do que se passa com nossos olhos: “Eu desenho o que vejo”, diria ele no idioma sem rodeios da mística artística. Podemos aplaudir Goodman por introduzir considerações históricas na tentativa de diferenciar as duas curvas, mas isso ainda não resolve o problema filosófico de entender por que uma delas é uma obra de arte e a outra não.

O problema se complica quando pensamos no caso de um artista cuja proposta é justamente eliminar a destreza manual, as ligações sinápticas, a *maniera* e a sensibilidade que distinguiram Hiroshige como mestre e elaborar um esquema artístico que “qualquer um pode seguir”. Com o auxílio da geometria analítica, ele produz um diagrama dos pontos que descrevem as vertentes do monte Fuji e os liga num desenho cujo caráter mecânico corresponde exatamente ao seu objetivo de libertar a arte de “toda aquela bobagem sobre a reciprocidade entre o olho e a mão”. Admito que ele produziu um desenho, mesmo que por meios não-acadêmicos ou antiacadêmicos, e aceito que se trata de uma obra de arte, embora eu talvez negasse a mesma honra ao desenho de uma curva gerada pelos princípios que ele idealiza, mas que fosse encomendado, por exemplo, pelo Departamento Japonês para a Preservação do Antigo Perfil do Monte Fuji.

Goodman não nos é de grande valia quando se trata de determinar os fatores de diferenciação adequados, embora introduza um termo específico, “saturação” (*repleteness*), e fale das obras de Hiroshige como “relativamente saturadas”. Não estou muito seguro de ter entendido bem o significado de “saturação” ou de seu antônimo “atenuação” (*attenuation*), mas Goodman ao menos sugere a diferença entre o diagrama e o desenho da seguinte forma: “algumas características constitutivas do esquema pictural são descartadas como contingentes no esquema diagramático”. Essa frase resume um comentário um pouco mais longo que cito na íntegra:

Os únicos aspectos relevantes do diagrama são a ordenada e a abscissa de cada um dos pontos pelos quais passa o centro da Unha. A largura da linha, sua cor e intensidade, o tamanho absoluto do diagrama etc. não importam. [...] Já no caso do desenho isso não é verdade. Qualquer alargamento ou afinamento da linha, a cor, o contraste com o fundo, o tamanho, até mesmo a qualidade do papel — nada disso pode deixar de ser considerado.⁵

“Os únicos aspectos relevantes”, escreve Goodman, mas relevantes *para quê?* — eu gostaria de perguntar. Para Goodman, pelo que me consta, o problema tem a ver com a sinonímia, de modo que toda linha especificada por coordenadas corretas está numa relação sinonímica com o diagrama, a despeito de todos os seus outros aspectos. Mas isso não é verdade para o quadro, no qual suponho ser necessário decidir quais aspectos do objeto são constitutivos e quais são contingentes. Essa não é uma decisão fácil na arte contemporânea, em que temos de levar em consideração obras como o lendário trabalho de Rauschenberg, no qual as sombras que passavam sobre uma tela contribuíam para a sua saturação. As diferenças são então uma questão de grau, de modo que o diagrama não é completamente “atenuado”, e a atenuação, devo supor, caracterizariam apenas coisas reais — que não satisfazem nenhum predicado representacional ou que, no idioma de Goodman, não se conformam a nenhum “caráter”. E por esse motivo que a referência à saturação deixa o nosso problema exatamente onde estava no início, tanto mais que conseguimos imaginar um *desenho* no qual tudo o que importa são as localizações dos pontos pelos quais passa a curva e que em termos de saturação é indiscernível do gráfico de Goodman. Portanto, a observação de Goodman serve menos para marcar as diferenças entre desenho e diagrama do que para identificar dois estilos de desenho. Sendo assim, o conceito de estilo também nos permitiria analisar nossas curvas visualmente indiscerníveis: o gráfico em si não tem nenhuma característica estilística simplesmente porque é um gráfico, enquanto o desenho, produzido de modo analítico, pode ser estilisticamente caracterizado como mecânico — o que é quase uma avaliação estética —, ao passo que o desenho de Hiroshige talvez seja

5. Goodman, op. cit., p. 129.

apenas disciplinado e controlado, como uma curva descrita pela espada de um samurai. Poder-se-ia objetar que só atribuímos predicados estilísticos a obras perceptualmente indistinguíveis porque conhecemos a história dessas duas curvas. Mas se foi a partir de fatores históricos que conseguimos discriminar coisas que são em princípio suscetíveis a diferentes formas de qualificação estilística, não fica nada claro se as diferenças históricas não seriam justamente as ferramentas que estamos procurando. Esse raciocínio começará a ficar mais claro com a análise de uma situação real.

Em um livro muito respeitado, intitulado *Cézanne's Composition* [A composição em Cézanne, 1943], o crítico Erie Loran estudou algumas das estruturas formais das pinturas do mestre francês. O livro contém alguns diagramas muito úteis, e um deles se tornou famoso. Trata-se do diagrama do célebre retrato que Cézanne fez de sua mulher. A ilustração contém tudo o que se espera de um diagrama — setas, linhas pontilhadas, áreas legendadas — e mostra com precisão as variações em direção e proporção que Loran pretendia explicitar. A notoriedade do diagrama se deve ao fato de que, alguns anos após a publicação do livro Roy Lichtenstein pintou um quadro intitulado *Retrato de madame Cézanne* (1963). Apesar da diferença de escala e substância, o quadro de Lichtenstein é visualmente tão indiscernível do diagrama de Loran quanto poderiam ser as fotografias de ambos. Isso levou Loran a processar Lichtenstein por plágio, o que causou uma pequena controvérsia na imprensa de arte da época. Ora, sabia-se que naquele período Lichtenstein estava “plagiando” tudo: a imagem de uma banhista tirada do anúncio de um balneário em Catskills, vários Picassos e uma série de objetos tão corriqueiros que seria ridículo falar em plágio. A lata de sopa Campbell's, para citar um artefato que tem um correlato artístico paralelo, é simplesmente impossível de ser plagiada no sentido próprio do termo; esse sentido se verificaria no caso de uma fábrica de sopas que colasse os rótulos das latas Campbell's em um de seus produtos, explorando a familiaridade do público com a marca e a oportunidade de economizar despesas com a publicidade de sua própria sopa sob um nome desconhecido. Além disso, o livro de Loran foi tão comentado nos círculos artísticos da década de 50 que

a possibilidade de plágio era quase inviável. O assunto, porém, não nos interessa pelo aspecto ético, e sim pela séria questão filosófica da diferença entre o diagrama de uma obra de arte e uma obra de arte que consiste no que aparenta ser um diagrama, e nesse caso o problema é bem claro.

O diagrama de Loran é sobre a uma pintura específica e diz respeito aos seus volumes e vetores. A pintura de Lichtenstein é sobre a maneira como Cézanne pintou sua mulher: é *sobre* ela, da maneira como Cézanne a viu. É interessante e pertinente mostrar o mundo que Cézanne via sob a forma de áreas legendadas, setas, retângulos e linhas pontilhadas: sabemos da famosa conversa do artista com Emile Bernard, em que Cézanne fala sobre a natureza como uns tantos cubos, cones e esferas, uma espécie de visão pitagórica das formas elementares da realidade, a despeito do que mostram os sentidos e as convenções da pintura tradicional. Não muito tempo depois dessas especulações geométricas, os cubistas estavam pintando o mundo em termos semelhantes. Mas foi um notável achado aplicar essa visão geometrizarante à *esposa* de Cézanne e tratá-la como um problema euclidiano! Pois é bem conhecida a complexidade sexual do pintor, no qual o pudico e o sátiro se digladiavam, e sabemos da natureza apaixonada e violenta de sua relação com aquela mulher, com quem vivia fora do matrimônio e que lhe deu um filho. E se a fonte e o foco de todos esses sentimentos pudesse ser reduzida a uma espécie de fórmula, isso nos diria muita coisa sobre o triunfo final do impulso artístico na alma de Cézanne, ainda que a consequência fosse uma transfiguração desumanizadora do objeto; como se a pessoa fosse não mais que uns tantos planos a serem tratados com uma intensidade ou uma subversão analítica nem maior nem menor do que a devida a umas quantas maçãs de cera. Lembro-me da angústia que assaltou Monet quando, sentado ao lado do cadáver de sua esposa Camille, sua modelo, seu amor, seu apoio, seu anjo da guarda, descobriu que em vez de lastimar ele estava estudando o arroxeador de suas pálpebras, e espantou-se com a espécie de monstro em que ele havia se transformado. Lichtenstein nos mostra a espécie de monstro em que Cézanne se transformara, se me permitem o paralelo, mas de qualquer forma fez um trabalho profundo e espirituoso, atento à maneira de ver o mundo do maior pintor da modernidade. Já o diagrama de Loran não é uma obra de arte, mas somente e afinal

o diagrama de uma pintura. A questão do plágio é inconseqüente, pois os objetos dos dois trabalhos pertencem a categorias distintas, embora se possa admitir que ambos são veículos de representação.

Mas não se pode dizer que esse argumento já foi comprovado: o fato de um dos objetos ter sido aceito como obra de arte e o outro ser visto como mero diagrama criou apenas uma *aparência* de prova, e por uma questão de honestidade filosófica devemos reconhecer que o problema ainda não está resolvido. Tudo o que a análise estabeleceu até agora é que as duas representações têm conteúdos diferentes: uma diz respeito a uma pintura feita por Cézanne e a outra àquilo que se acredita ser a visão e a atitude de alguém que pintou daquela maneira. Um conteúdo pode ser mais profundo que o outro, sem que essa diferença de profundidade seja a espécie de diferença que estamos procurando. E desde o começo sabíamos que duas obras de arte podem ter conteúdos diferentes mas ser idênticas. Assim, a não ser que quiséssemos afirmar que as obras de arte têm algum conteúdo especial, ou algum tipo especial de conteúdo, que as distingue de toda e qualquer representação, o conceito de conteúdo não nos levaria a lugar nenhum. Teríamos de demonstrar que a obra de Lichtenstein tem esse tipo especial de conteúdo e a obra de Loran não tem (reparem na ambigüidade da palavra “obra”). Mas eu hesitaria em afirmar que uma coisa qualquer que tenha o mesmo conteúdo da pintura de Lichtenstein seja *ipso facto* uma obra de arte (pensem na minha própria descrição da maneira de ver de Cézanne). Mas se a diferença não está nem no conteúdo nem, mais uma vez, no que os olhos vêem, onde estará? Por mais interessante que seja esse exemplo, ele apenas reproduz o problema que devia esclarecer.

Não obstante o insucesso de nosso exemplo em revelar as diferenças que buscamos, ele nos sugere um próximo passo mais razoável. Vamos supor que descobrimos um par de objetos que não somente se assemelham exteriormente em algum grau exigível, mas também possuem um conteúdo idêntico, e dos quais, apenas um é uma obra de arte. Nesse caso, as diferenças entre obras de arte e meras representações devem ser discerníveis no que há de diferente entre os dois objetos. E claro que o exemplo requerido pode não ser encontrado, e nesse caso

a arbitrariedade do conceito de arte irá parecer uma pura e simples injustiça, como J argiuiu no início, pois o princípio fundamental da justiça é que iguais devem ser tratados igualmente. Se os dois objetos forem iguais do ponto de vista da forma e do conteúdo, de duas uma: ou ambos são arte ou nenhum deles é arte. Por outro lado, não parecerá menos arbitrário tratar como obra de arte um elemento de um par de objetos que é congruente com o outro na forma mas diferente no conteúdo. E assim por diante: seremos sistematicamente obrigados a cair na mais caricata das teses da teoria institucional da arte, isto é, a de que arte é tudo que assim é designado pelos alquebrados esnobes do mundo da arte. Dessa forma, o grande problema me parece estar em conseguir ou não localizar o exemplo requerido.

Felizmente, a discussão com que iniciei este capítulo nos autoriza a extrair exemplos de qualquer gênero artístico. Vejamos desta vez um texto. Ponderemos sobre a intenção motivadora de *A sangue frio*, de Truman Capote, considerado à época de sua publicação [1966] o primeiro romance não-ficcional: uma criação filosófica inovadora, por demonstrar como um contra-exemplo que a tese de que “todos os romances são ficcionais” é não-analítica. À parte essa surpreendente peça de imaginação filosófica, o escritor não inventou mais nada, ou pelo menos não quis inventar mais nada, ao contrário do típico romancista que inventa personagens, episódios, situações e enredos. Capote lançou mão das técnicas daquilo que hoje se chama de jornalismo investigativo, e mediante uma infatigável pesquisa sobre os fatos reuniu toda a informação possível a respeito do crime que era o assunto do livro. Este tem o conteúdo de um detalhado relatório judicial escrito por um promotor público ou de uma reportagem de jornal escrita por um repórter tão aplicado quanto Capote. E bem verdade que Capote pode ter cometido erros, mas a ocorrência de falhas não transformaria seu relato numa obra de ficção, pois se assim fosse qualquer erro num relatório judicial ou numa reportagem jornalística transformaria seus autores em escritores criativos. A linha que separa a ficção da não-ficção é tão sutil quanto a que distingue a prosa da poesia, e assim como pode haver veracidade histórica na ficção também pode haver falsidade histórica na não-ficção, sem que em cada caso o fato converta os textos em seus opostos. Entretanto, vou me limitar aqui a indicar o problema, deixando ao leitor a tarefa de desenvolvê-

lo. O que importa é que estamos supondo que os três textos, isto é, o romance, o relatório judicial e a reportagem jornalística, expõem exatamente os mesmos fatos. Mas como foram redigidos de maneiras diferentes, não satisfazem uma condição que é essencial para o exemplo que estamos procurando. A única coisa que eles têm em comum é o conteúdo. No mais são diferentes, cada um com seu objetivo. O livro de Capote é escrito como um romance, como se poderia esperar do domínio das técnicas literárias e da sensibilidade gótica eduardiana que caracterizam o escritor. Mas um romance não-ficcional precisa mesmo ser escrito dessa maneira? Haverá uma forma especial de escrever um romance, ficcional ou não?

Imaginemos, agora que estamos em condições de fazê-lo, uma narrativa não-ficcional, em que o termo “narrativa” sugere uma obra de arte literária. O escritor imaginário é bem mais ousado que Capote na exploração de experiências literárias, e, assim como muitos dos artistas que passaram por estas páginas, é um adepto da ideologia da antiarte. Vamos chamá-lo de M. Ele elimina tudo o que pode ser identificado como literário. Despreza Capote, a quem concede a contragosto ter tido uma boa idéia, a qual porém desperdiçou. M preza textos que os literatos rejeitam e que quase nunca são utilizados por escritores com pretensões artísticas: telegramas, cotações da bolsa de valores, anúncios classificados, clichês de matérias jornalísticas, listas de lavanderia e coisas semelhantes. Um de seus maiores troféus é um calendário de Marilyn Monroe. Mas desta vez ele escolheu o formato da narrativa jornalística, com local, data, crédito da autoria, título, subtítulos, colunas e tudo o mais. Suponhamos que ele está investigando, à maneira do seu predecessor, a história de um homem que se suicidou em Patchogue depois de matar o dono de um posto de gasolina e vários fregueses. Eis a forma e o conteúdo de sua narrativa não-ficcional — que não difere em nenhum aspecto, vamos supor, de um relato jornaístico do memo *fait divers* escrito pelo repórter policial do *Newsday*, cujo nome também pode ser M, para manter a congruência do crédito de autoria. Este está apenas fazendo seu trabalho. Mas M diz que também está apenas fazendo seu trabalho, que é “fazer arte”. Os produtos de ambos são completamente idênticos. Poderíamos ter fornecido exemplos mais elaborados e menos plausíveis, mas esse tem a vantagem de ser viável. A pergunta que se coloca então é a seguinte:

onde está a diferença entre os dois textos e o que faz de um deles uma obra de arte se o do outro não é?

Não me parece difícil ver em que os dois textos se diferenciam. A narrativa não-ficcional usa a forma da narrativa jornalística para comprovar uma idéia. A narrativa jornalística, por sua vez, usa essa forma porque é assim que as narrativas jornalísticas são escritas: seu autor não busca comprovar nenhuma idéia especial ao adotá-la. A narrativa jornalística contrasta integralmente com as narrativas literárias por não ser literatura. A narrativa não-ficcional que se utiliza da forma da narrativa jornalística é um espécime da classe da qual a narrativa jornalística está excluída. O raciocínio do escritor M; tal como podemos reconstruí-lo, me parece interessante. Ele deseja comprovar a idéia de que o formato da narrativa jornalística é a devida maneira como fatos de tamanha sordidez costumam ser apresentados a um mundo pautado pelos meios de comunicação de massa. Há portanto uma fina relação entre conteúdo e forma, que Capote distorce para fazer sobressair a decadência. Assim, M repudiou a forma usual da representação ficcional, já que sua obra, diz ele, é não-ficção. É não-ficção, mas de modo algum não-literatura (como a narrativa jornalística em si). Já observei que o artista pop se apropriou das telas e retículas dos meios de comunicação de massa para apresentar as imagens tensas do mundo contemporâneo e sublinhar a violência de nosso tempo: o claro-escuro, os esfumaçados, a veladura dos grandes mestres não combinam com a representação dos assassinatos dos Kennedy, do escândalo de Watergate, da Guerra do Vietnã (as fotografias transmitidas por telégrafo são tão adequadas a esses eventos quanto os noticiários cinematográficos o foram durante a Segunda Guerra Mundial, a rotogravura na divulgação do atoleiro da Primeira Guerra Mundial e a xilogravura nos incidentes da Guerra Franco-Prussiana). O meio não é a mensagem, mas a forma como a mensagem é transmitida, e os artistas que têm consciência da estrutura da mídia fazem uso disso como recurso estilístico. A forma da narrativa jornalística, à qual prestamos muito pouca atenção por ser tão banal em nossa cultura, foi escolhida por M exatamente por sua banalidade, mas (ainda) não é comum na literatura.

Poder-se-ia perguntar se essa diferença tem a importância que gostaríamos que tivesse. De todo modo, é uma diferença que trans-

cendo as compatibilidades visuais e a identidade de conteúdo. Ademais, o princípio a partir do qual concebemos o exemplo pode ser estendido e generalizado. Qualquer representação que não seja uma obra de arte pode ter um correlato em outra que é arte, e a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma idéia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado. É claro que nem todas as obras de arte nascem dos seus correlatos não-artísticos, e aquelas que o fazem quase sempre podem ser definidas como modernistas. Mas se na análise de uma obra de arte sempre se deve levar em conta a relação entre o conteúdo e o modo de apresentá-lo, é bem possível que estejamos muito perto de encontrar a definição que procuramos. A propósito, cabe observar que o que acabamos de descobrir também serve para mostrar por que a cópia de uma obra de arte pode não ser uma obra de arte por si só: a cópia se limita a mostrar como a obra de arte apresenta seu conteúdo, sem apresentá-lo ela mesma de modo a propor uma idéia sobre esse conteúdo; uma cópia aspira à transparência, tal como o ator ideal. Mas uma fotografia de uma obra de arte pode muito bem ser obra de arte por si só se apresenta o conteúdo de modo a propor uma idéia acerca do conteúdo apresentado.

O quadro de Lichtenstein tem muitas propriedades que faltam ao diagrama de Loran, mas é pouco provável que a diferença entre os dois trabalhos esteja simplesmente nisso. O quadro é, por exemplo, muito maior que sua contraparte, mas também se poderia dizer que o diagrama é muito menor que o quadro. O quadro está pintado numa tela? Sua contraparte está impressa em papel. E assim por diante. Nada disso prova que a posse de uma dada propriedade que faz parte de um par de propriedades opostas transforma necessariamente uma coisa em obra de arte; é possível imaginar casos em que o oposto funciona tão bem quanto. Contudo, a propriedade que venho tentando identificar é de um tipo essencialmente diferente, e é a sua apreciação que pretendo dedicar todo o resto deste livro. A obra de Lichtenstein explora conscientemente o formato do diagrama para propor uma idéia, e é claro que ela não é em si mesma um diagrama. Supondo que seja possível falar em estilos diagramáticos, o *Retrato de madame Cézanne* certamente não se enquadra em nenhum deles: seu estilo consiste no fato de usar um diagrama, qualquer que seja o estilo deste (se

é que se pode dizer que o diagrama tem um estilo). O estilo de *Retrato de madame Cézanne* é coerente com outros trabalhos de Lichtenstein que não usam diagrama nenhum. Nessa obra, Lichtenstein faz um uso *retórico* do idioma diagramático. Loran não usa o idioma dos diagramas: ele simplesmente usa diagramas (os quais, por serem diagramas, são construídos com esse idioma). O que quer que Lichtenstein esteja fazendo, não está fazendo um diagrama. A atividade de fazer diagramas comporta critérios de sucesso, fracasso e imperícia. No caso de Loran o diagrama pode ser falso, no sentido de que um estudo empírico mais aprofundado poderia mostrar que os movimentos dos olhos estão errados. Seu trabalho é uma contribuição para a psicologia da arte, não para a arte, cujos critérios são de natureza completamente distinta e devem ser elaborados caso a caso, à medida que desvendamos as estruturas de obras individuais.

Procedemos caso a caso. Mas seria fugir à responsabilidade filosófica não nos esforçarmos para ir mais além em busca dos princípios gerais que podem estar aí implicados. O princípio não pode gerar fórmulas para a apreciação da arte, pois para apreciar uma obra de arte é preciso analisá-la em seus próprios termos. Na melhor das hipóteses, esse princípio especificará o tipo de termos que a análise da obra de arte terá de conter. Devo então propor uma tese.

Posso formulá-la da seguinte maneira: o uso que as obras de arte fazem dos meios de representação, em seu contraste categorial com as meras representações, não é exaustivamente especificado quando se especifica exaustivamente o conteúdo representado. Esse uso transcende toda consideração semântica (considerações de *Sinn* e *Bedeutung*). Seja o que for que a obra de Lichtenstein em última análise representa, ela *expressa* alguma coisa sobre esse conteúdo. E o faz em parte por causa das conotações que os próprios diagramas têm em nossa cultura, nas áreas da economia, estatística, engenharia mecânica, geometria descritiva, com seus *modes d'emploi*.⁶ Em virtude dessas conotações, o diagrama é praticamente uma metáfora do que quer que ele mostre. E é esse duplo papel de representação e expressão que precisa ser resgatado na análise final da obra. Os diagramas como tais normalmente não expressam nada sobre o que mostram. Não é que eles sejam inex-

6. Em francês no original: "modos de usar", [n.i.]

pressivos, mas sim que nas representações diagramáticas não há lugar para o conceito de expressão. Não é portanto que a variável expressão tenha valor zero: é que não existe na equação imaginada nenhuma expressão à qual atribuir o valor zero.

Devo admitir que a definição do conceito de expressão é muito imprecisa para nos permitir dizer que chegamos ao âmago da estrutura metafísica da obra de arte. Mas o mesmo se pode dizer de outros conceitos, como estilo, retórica ou metáfora. Já os mencionei de passagem, mas o fato de ressurgirem naturalmente no mesmo ponto crucial da análise sugere que talvez haja entre eles uma estrutura comum. E isso, se for verdade, significa que podemos descobrir muita coisa sobre cada um desses conceitos examinando-os em conjunto em vez de analisar expressão ou metáfora separadamente.

Dedicarei o próximo capítulo ao ambicioso programa que acabei de anunciar, mas antes de qualquer coisa devo eliminar uma objeção que pode ter ocorrido ao leitor. Lembremos do contexto polêmico em que esses conceitos foram introduzidos. Eu tentava estabelecer uma diferença entre obras de arte e outros veículos de representação construindo pares de representações equivalentes na forma e idênticas no conteúdo. Propus então que uma obra de arte expressa alguma coisa sobre seu conteúdo, à diferença de uma representação comum. Mas como posso saber se o que chamei de expressão não faz parte do conteúdo da obra, de modo que no fim de tudo o quadro de Lichtenstein e o diagrama de Loran se distinguem apenas porque o primeiro tem um conteúdo mais rico e um pouco diferente do segundo, assim como a narrativa não-ficcional conteria, além dos fatos criminais, um certo número de informações sobre o lugar da linguagem jornalística na cultura? Será que ao fim e ao cabo deverei buscar minha definição num lugar que rejeitei, isto é, concluir que as obras de arte se distinguem por seus conteúdos? Suponhamos que as obras de arte, além de se referirem a seja o que for, também se referem ao modo como abordam esse assunto, tendo, por assim dizer, conteúdos de primeira e de segunda ordem. Elas seriam então semanticamente complexas, incorporando uma sutil auto-referência. Se assim for, não é por coincidência que o status das obras de arte sempre está relacionado ao fato de que elas tratam da arte e em consequência de si próprias e que, conforme argumentei, o conceito de arte é indispensável à existência delas.

Suponhamos que seja mais ou menos assim. Será que eu não deveria então ir em frente e perguntar se toda representação que é ao menos em parte auto-referente é uma obra de arte? E nesse caso nossa tarefa não seria interminável?

Como quer que se responda a essa importante objeção, é confortador reconhecer que fizemos algum progresso, uma vez que essa pergunta, que eu saiba, jamais foi colocada nesses termos em toda a história da filosofia da arte. Isso ser constatado considerando-se que, sejam quais forem as qualidades destacadas por conceitos como expressão e outros da mesma ordem, quer se refiram a categorias representacionais ou simplesmente a qualidades de representações, não há lugar para lidar com eles no quadro das convenções da *teoria da imitação na arte*. Esse é, creio eu, o ponto fraco dessa teoria, que tem uma certa nobreza filosófica, e espero demonstrar que a incapacidade de lidar com os conceitos aos quais acabo de me referir é o que sela o seu fracasso. Afinal, foi Sócrates quem notou que a teoria da imitação não pode estabelecer uma distinção entre representações que não são obras de arte (se admitirmos que imagens especulares são representações) e representações que o são. E então bastante irônico que Platão seja afinal identificado como partidário da teoria da imitação na arte.

Gostaria agora de enfrentar com seriedade o desafio lançado por Sócrates. Isso fará aflorar um aspecto das qualidades acima referidas que vale a pena conhecer e nos deixará mais bem preparados para rebater a objeção. Minha intenção não é demolir a teoria, mas identificar os elementos da atmosfera da arte dos quais ela teria necessitado para sobreviver. Deixo em aberto o problema histórico de saber até que ponto esses elementos eram conhecidos na Antigüidade ou em épocas posteriores.

A teoria da imitação na arte tem seus mais importantes paradigmas na pintura, e sua melhor formulação se encontra numa célebre recomendação de Leonardo da Vinci. Imaginem, propõe Da Vinci, que se interponha um painel de vidro entre o artista e seu tema. O contorno do tema, tal como traçado no vidro, irá reproduzir exatamente o contorno do tema tal como se apresenta ao olho, e se adicionalmente reproduzirmos no vidro todas as características do tema conforme vistas através do vidro o olho acabará se tornando incapaz de discriminar entre a

percepção do objeto e a percepção da sua réplica no vidro interposto. Na verdade, o olho irá discriminar *no* vidro exatamente o que discriminaría *através* dele não fosse a intervenção da mão habilidosa do pintor. Os dados visuais subdeterminam exatamente a distinção entre imagem e tema, pois a informação que chega aos olhos a partir de fontes que são totalmente diversas é exatamente a mesma. E claro que Leonardo da Vinci estava pensando no olho estático, pois a paralaxe imediatamente induz distorções. E igualmente referia-se a temas estáticos, pois não há como fixar sobre o vidro os movimentos realizados por um objeto; nessa situação, ou o artista pressupõe as crenças prévias do espectador sobre o movimento das coisas ou introduz várias convenções a serem interpretadas como indicadores de movimento. Até o advento da técnica cinematográfica os movimentos só podiam ser indicados, não reproduzidos. Mas não será proveitoso aqui discutir as complexidades decorrentes de propriedades que não podem ser reproduzidas em painéis de vidro interpostos. Já temos problemas suficientes com as propriedades que efetivamente podem ser reproduzidas.

Sempre haverá a tentação de julgar que a imagem no vidro é uma espécie de representação direta, como quando usamos uma curva para representar uma outra curva com o mesmo grau de inclinação. Falamos de uma representação direta quando a propriedade que ela representa é um exemplo da propriedade representada. Na realidade, isso raramente se dá com as propriedades na imagem proposta por Leonardo da Vinci. Assim, o que aparece no vidro pode ser um trapezóide enquanto a superfície correspondente no tema é um quadrado. Onde o tema é vermelho, a imagem pode ser marrom. É que o verdadeiro quadrado e os verdadeiros trapezóides provocam a mesma experiência visual real provocada pelo verdadeiro vermelho e pelo verdadeiro marrom. O trapezóide e o marrom *dizem respeito* a um quadrado e à cor vermelha sem serem neles mesmos o quadrado ou o vermelho. De fato, somente sob uma ideologia artística particular é que a representação deve também *ser* aquilo a que *se refere*. Assim, os impressionistas, notando que as sombras eram tradicionalmente representadas com pigmento preto, apesar de não serem na realidade dessa cor, concluíram que se tratava de um erro de observação e não de mera convenção. E como as sombras são coloridas, as representações de sombras também devem ser coloridas, o que veio a ser a marca distintiva da pintura impressionista.

Mas obviamente houve um preço a pagar por isso. Estou certo de que pouquíssimos observadores terão achado que a pintura impressionista do *Cais de Honfleur* se parecia com o verdadeiro cais de Honfleur ou que o quadro *O Sena em Pontoise* lembrava o rio Sena em Pontoise. Ao demandar que o representador e o representado fossem casos dos mesmos predicados — que o que se representasse em vermelho devia ser de fato vermelho —, os impressionistas mais transgrediram do que aperfeiçoaram as estratégias da arte representacional, as quais implicam extrair experiências equivalentes mediante o uso de estímulos não equivalentes. A rigor, ao perceber a imagem o observador não percebe o que teria percebido se percebesse o tema: este apenas lhe parece ter aquele jeito. O fato de que grupos de causas distintos podem provocar experiências indiscerníveis é o trunfo dos ilusionistas há séculos. Mas como é a experiência que subdetermina suas causas, a ilusão ocorre quando o observador acredita estar diante do tema mas na verdade está diante da imagem. A questão não é o que de fato marca a diferença entre tema e representação, mas que efeito visual eles produzem e como seduzem o espírito.

Para que a ilusão ocorra, o observador não pode ter consciência das propriedades que pertencem aos meios usados para produzi-la, porque se perceber os meios a ilusão se desfaz. Portanto, os meios que produzem a ilusão devem ser, por assim dizer, invisíveis, e esse requisito é perfeitamente simbolizado pelo painel de vidro presumivelmente transparente: não se pode vê-lo, mas apenas ver através dele (assim como a consciência é transparente, no sentido de que não somos conscientes dela, mas apenas de seus objetos). Se o painel de vidro não fosse um meio, seria uma metáfora para a representação mimética, porquanto penso que a invisibilidade lógica dos meios é o principal aspecto da teoria da imitação. O imitador proficiente não se limita a reproduzir o tema, mas faz desaparecer os meios em que a reprodução se dá. E essa é uma condição necessária para que a ilusão desejada se realize: é preciso crer que estamos diante da realidade — uma mulher, se somos Pígameleão; um cacho de uvas, se somos um pássaro — quando na verdade estamos diante de um *eídolon*. Assim, o objetivo da imitação é ocultar do observador que se trata de uma imitação, o que contradiz de modo flagrante a tese aristotélica de que o conhecimento da imitação explica nosso prazer. Mas na visão aristotélica a imitação não implica a ilusão. Em Platão sim, e é a teoria platônica que estou discutindo aqui.

Tomada como uma teoria da arte, a teoria da imitação reduz a obra de arte ao seu conteúdo, tudo o mais sendo suposto invisível — ou, se visível, uma excrescência a ser superada com o progresso das técnicas ilusionistas. Meu objetivo é mostrar que essa é uma das razões pelas quais a teoria da imitação não pode ser usada para distinguir uma obra de arte de uma representação que é idêntica a ela no sentido de ter o mesmo conteúdo. Conforme já mostrei, o conteúdo sozinho não faz verão. E se a arte for somente seu conteúdo, não haverá lugar para os conceitos introduzidos no início deste capítulo. (Note-se de passagem que um defeito das teorias marxistas é o de praticamente identificar a arte com o conteúdo das obras.)

Um análogo filosófico perfeito da teoria que acabei de delinear é a teoria da mente do bispo Berkeley. Segundo essa teoria, o que a mente contém são idéias e estas são exatamente os seus próprios conteúdos, de modo que a diferença entre uma vaca e a idéia de uma vaca não está lá pra ser descoberta por Berkeley, que afinal de contas está ansioso por identificar vacas com a idéia de vacas. Em outras palavras, nada resta quando se subtrai da idéia o seu conteúdo. Assim, nunca temos consciência de que estamos conscientes de uma idéia; somente temos consciência do conteúdo da idéia, a saber, de uma vaca. E isso que torna a teoria de Berkeley tão surpreendente, e o motivo pelo qual é difícil convencer as pessoas de que elas só têm consciência de idéias.

Existe também, como já mencionei, um análogo filosófico do conceito de meio. E o conceito de consciência, a qual por vezes é descrita como uma pura diafanidade, nunca opaca o suficiente para ser um objeto para si mesma. Assim, o meio é uma espécie de efígie metafísica para a consciência, uma vez que nunca é parte da obra e de certa forma se sacrifica, num ato de total retraimento e discrição, deixando apenas o conteúdo. A obra de arte é a mensagem e o meio é nada, da mesma forma que a consciência é tomada, por Sartre por exemplo, como uma espécie de nada. Ela não faz parte do mundo, mas é por meio dela que o mundo nos é dado, sem que ela mesma seja dada.

Essas analogias, além de evidenciarem a natureza profundamente metafísica da teoria da imitação, nos permitem divisar outras transparências em outros gêneros da arte. Há ideologias paralelas, por exemplo, no teatro quando a atriz, a fim de realizar plenamente a sua arte, busca desaparecer como pessoa a fim de se transformar num painel de

vidro sobre o qual a imagem de Fedra é projetada de uma maneira tão poderosa que a platéia, descontando as paralaxes lingüísticas, acredita estar vendo no palco real mas evanescente da Comédie exatamente o que teria visto em Tebas. Da mesma forma, na música, o objetivo de certos intérpretes é subtrair-se do espaço entre a platéia e o som, pois na medida em que a platéia está consciente do intérprete a sua atenção se desvia da música.

A música não costuma ser considerada uma arte imitativa, embora Aristóteles e Platão a vissem como tal. E já houve quem defendesse a idéia de que, se a música não expressa as emoções, de certa forma as mimetiza. Mas da perspectiva do conceito de meio como substância intermediária e canal de transmissão entre o artista e o espectador, a música tem em comum com a pintura, a escultura e a arte dramática alguns aspectos cruciais. E o mesmo se passa com a literatura, se considerarmos a escrita como um meio do qual não devemos ter consciência ao ler, mas sob o qual ter a sensação de que Levin e Kitty⁷ estão tão vividamente presentes ao espírito quanto os objetos de nossas fantasias e sonhos. Fazendo um trocadilho com um título famoso, o estilo ideal é o grau zero da *écriture*, como se escrever fosse uma espécie de último recurso, um expediente ao qual recorrem os que não são capazes de descrever diretamente as imagens e as peripécias da ficção. E como se as técnicas do cinema solucionassem os problemas da escrita, o que torna natural dizer que a gente viu o filme mas não leu o livro. O meio é o vidro que obscurece nossa visão, uma espécie de catarata metafísica, uma prótese da vista da qual gostaríamos de nos livrar para ver diretamente o que há para ser visto. Considerada nesses termos, a teoria da imitação é quase um sinônimo de platonismo, pois os meios são aquelas lagoas e poças onde as formas que não podemos perceber diretamente e com absoluta intimidade são vislumbradas de maneira oblíqua e por meio seus reflexos. Não é de espantar que Platão odiasse a arte. E não é de espantar que a arte devesse odiar a si mesma se desse crédito ao platonismo, já que no melhor dos casos o artista adquiriu consistência no espaço no qual tanto queria volatilizar-se, num feito de completa realização do diáfano. E o meio que separa a realidade da arte. E ao fim e ao cabo o que recomenda a teo-

7. Personagens de *Anna Kariênina*. [n.I.]

ria da imitação é menos a noção de réplica em si do que a promessa de que o tipo certo de réplica pode transcender o meio.

Uma consequência clara dessa teoria é que toda reação do público a uma obra de arte deve ser *ipso facto* uma reação ao seu conteúdo. De um ponto de vista menos pragmático, isso quer dizer que, sejam quais forem as propriedades da obra de arte, são simplesmente propriedades daquilo que ela mostra — no caso ideal os meios são vazios, tendo propriedades peculiares somente na medida em que não realizam suas ambições de transparência. Examinemos o caso das propriedades estéticas. A teoria pode não ter resolvido o problema da análise correta da expressão “é belo”, mas teria resolvido o problema da expressão “é uma obra de arte bela”. A análise é simples: x é uma obra de arte bela somente se x disser respeito a y e y for belo. Portanto, é simplíssimo fazer belas obras de arte: basta encontrar algo belo e reproduzi-lo como se num painel de vidro. “Os gregos, que eram sábios”, escreveu Lessing, “limitavam a pintura estritamente à imitação da beleza: o artista grego não imitava nada que não fosse belo”. Ainda hoje se defende essa concepção, por exemplo, para explicar por que uma pintura não é bela. Monroe Beardsley escreveu em “Beauty and Aesthetic Values” [Beleza e valores estéticos] que, “como a Crucificação pintada por Grúnewald não é bela, o quadro não é belo”. Beardsley admite que possam existir quadros belos sobre crucificações, mas para isso teriam de figurar crucificações belas “ou introduzir na figuração outras áreas além das que descrevem uma crucificação.”⁸ Não sei como se poderia concretizar a segunda hipótese. Não sei bem o que poderia ser introduzido no quadro de Grúnewald para suavizar aquele Cristo agonizante, cheio de nódoas verdes, de modo a tornar bela toda a pintura. Poder-se-ia talvez introduzir nobres e damas dançando num cenário decorado com guirlandas, como em Watteau ou Lancret, mas aquele horrendo Cristo acabaria corroendo tudo como um ácido, e os elementos belos poderiam transformar a pintura em algo ainda mais terrível — como os laços de fita com que a anacoreta adornasse sua túnica de cilício para “dar um toque feminino”. Essas áreas adicionais apenas aprofundariam o horror e seriam atos de sadismo artístico, por mais bem-intencionadas que

8. Monroe Beardsley, “Beauty and Aesthetic Values”, *Journal of Philosophy* (1962), p. 62.1.

fossem. Quanto às possibilidades de “crucificações belas”, fico ainda mais perplexo: crucificações são sempre eventos monstruosos. Muitos artistas penaram para dissimular o sangramento nas pinturas religiosas renascentistas — e assim o Cristo aparece como um encantador atleta musculoso com os quadris envoltos em perizônio branco, suspenso na cruz como num exercício de ginástica —, e há inúmeros personagens crucificados na história da arte aos quais mal se pode atribuir sofrimento. Foram os teólogos estetas do Concílio de Trento que ordenaram, em nome do engrandecimento da fé, um pouco mais de fidelidade na representação da agonia dos santos e mártires expostos ao sofrimento, e então Jesus passou a aparecer lacerado e ensangüentado, como realmente devia estar na colina do Gólgota. Portanto, é provável que Beardsley estivesse pensando menos nas crucificações do que nas *representações* de crucificações, que realmente podem ser belas — mas apenas porque não são imitações. De qualquer modo, a fórmula é bastante parecida com a de Lessing, e podemos exprimi-la da seguinte forma: Sendo oa = obra de arte e c = conteúdo, e esquecendo por um momento a relação entre ce que c pode imitar, teremos

bela (oa) belo (c)

Há duas complicações principais nessa teoria. A primeira é que, a rigor, o antecedente na proposição condicional nunca é plenamente satisfeito, pois no instante em que tentamos relacionar um predicado estético à obra descobrimos que estabelecemos a relação com o conteúdo, já que a obra em si é aquilo a que se refere. Portanto, quando reagimos a uma obra estamos reagindo ao conteúdo da obra. E isso parece um tanto falso em nossa experiência nas galerias de arte. Mesmo que dois artistas tenham efetivamente pintado belas madonas, é a Rafael e a Murillo que reagimos com admiração e não às madonas, por mais belas que sejam. E a teoria, que não nos oferece mais nada senão o conteúdo em que a obra consiste, não pode explicar essa experiência. A segunda dificuldade é que a teoria funciona melhor para predicados estéticos corriqueiros, como “é belo” ou talvez “é bonito”, no sentido de que uma pintura bonita quase sempre é sobre uma coisa bonita. Mas generalizando a fórmula teremos

Com isso, obtemos um modelo formal de inferência incompatível com a classe mais geral dos predicados estéticos que usamos espontaneamente no momento em que exprimimos nossas impressões sobre as obras. A gama dos predicados estéticos é extremamente ampla — tão ampla que dificilmente se encontra no idioma um adjetivo que não possa ser posto a serviço de declarações estéticas. Mas no momento em que nos damos conta da extensão dessa gama temos de reconhecer que poucos desses predicados se aplicam ao conteúdo da obra da mesma forma que se aplicam às obras em si. Vou tentar provar essas afirmações, buscando desvendar simultaneamente uma parte da anatomia das obras de arte e uma parte da lógica da linguagem com a qual falamos sobre elas.

Os adjetivos abaixo listados foram extraídos da resenha crítica de uma exposição de desenhos de André Racz. Eram desenhos de flores, e vale advertir que poucos dos predicados relacionados poderiam ser facilmente aplicados a flores: “poderoso”, “vivaz”, “fluido”, “tem profundidade”, “tem solidez”, “penetrante”, “eloqüente”, “delicado”. Uma lista comparável poderia ser extraída de qualquer artigo de qualquer revista de arte ou das páginas de qualquer livro de crítica de arte, e termos equivalentes e correspondentes podem ser encontrados em revistas de música, periódicos de arquitetura e revistas literárias, ou podem ser ouvidos durante os intervalos dos concertos, murmurados em museus e galerias de arte, pronunciados, quando não declamados, em palestras e seminários. Com efeito, essas palavras são moeda corrente no mundo da arte.

E claro que essas palavras não são exclusivamente descritivas, como se pode perceber imaginando uma coleção de desenhos que satisfaça os antônimos daqueles termos: “fraco”, “hesitante”, “rígido”, “superficial”, “oco”, “monótono”, “tosco”. Demorei mais para achar um antônimo específico para “eloqüente”; “simples”, por exemplo, pode implicar “honesto” e conota atributos elogiosos, de modo que ficarei com a solução cômoda de “sem eloqüência”. Esses termos reproduzem elogios que usamos no dia-a-dia; é difícil imaginar um contexto em que

não seja elogioso descrever uma coisa como “poderosa”. Poder, velocidade, segurança, fluidez são qualidades que apreciamos nas coisas, pelo menos naquelas com que contamos, e talvez seja útil considerar aqui tais palavras, principalmente porque são menos gastas do que os termos do vocabulário usual do discurso estético, sobretudo na filosofia.

Parece evidente que os membros da comunidade de linguagem que podemos chamar de mundo da arte não só tendem a compartilhar os valores que essas palavras expressam, como raramente discordam quanto à aplicabilidade de um determinado termo a uma determinada obra. Decerto, o que uma pessoa acha “poderoso”, uma outra mais enfronhada no mundo da arte pode achar “pomposo”. Mas “pomposo” está na mesma escala de “poderoso” ou “fraco” — é a fraqueza mascarada de força —, e ninguém entenderia nada se ouvisse dizer: “Poderoso não: quem sabe fluido, não acha?”. Isso não significa corrigir uma opinião, mas mudar de registro estético (“meloso” pode estar para a fluidez assim como “pomposo” está para o poder). As regras para a aplicação desses termos no mundo da arte devem ser bem compreendidas na prática, apesar de ser difícil trazê-las à consciência. Elas precisam ser bem compreendidas porque nos entendemos com mais facilidade quando usamos essas palavras. Se admitirmos que todos os termos listados acima convêm aos desenhos de flores de Racz, isso deixa implícito não só que existem outros termos que não lhes podem ser aplicados — e é difícil imaginar como aqueles desenhos podem ser tudo isso e ainda por cima pomposos, febris, infantis ou mecânicos —, como também que existem palavras que não têm pertinência estética, pelo menos em relação a desenhos. Não é difícil aceitar a idéia de que tais palavras existem, mas há uma certa dificuldade para encontrar exemplos, uma vez que qualquer palavra que nos venha à cabeça — “esfarrapado”, “comprimido”, “hipertensivo”, “relaxado” — logo nos lembra obras às quais se aplicariam sem muito esforço. Esses predicados são tão fáceis de entender quanto as piadas ou as metáforas, com as quais certamente têm uma estreita relação semântica. Explicar por que uma obra é poderosa é o mesmo que explicar por que uma coisa é engraçada. Pode-se fazê-lo; a explicação provavelmente se baseará numa recapitulação dos processos mentais que percorremos para identificar uma obra como “poderosa” ou uma piada como “engraçada”. Mas é preciso tomar cuidado para não supor que só porque

entendemos essas coisas com facilidade estamos lidando com propriedades simples ou com termos de estrutura semântica simples.

A relação entre a linguagem da arte e o discurso habitual não difere da relação entre obras de arte e coisas reais. Podemos quase pensar essa linguagem como uma imitação do discurso real. Há termos que se aplicam a obras de arte mas não se aplicam a coisas reais, ou se aplicam somente por extensão metafórica: palavras como “claro-escuro”, “trifório”, “cantabile” e outras. Esses são termos técnicos, empregados por profissionais para marcar as distinções necessárias ao seu trabalho. Chamam a atenção pelo fato de que em seu uso precípuo são termos neutros, como “viga” ou “carburador” o são, mas isso não vale, como sugeri, para os termos que estou procurando identificar. Todos estes expressam valores, e me parece surpreendente que não se possa caracterizar obras de arte sem ao mesmo tempo avaliá-las. A linguagem da descrição estética e a linguagem da apreciação estética são a mesma coisa.

A pergunta que temos de enfrentar de imediato é como a teoria dos meios transparentes poderia lidar com esses predicados, já que a única coisa que ela admite como objeto de uma predicação pertinente é o conteúdo da obra. Na medida em que a imagem deve ser idealmente indiscernível do tema, os predicados, apesar de aplicáveis à imagem, devem pertencer a uma ordem normalmente associável aos temas. Assim, nenhum predicado será verdadeiro quando aplicado a uma representação de flores se não o for relativamente a flores reais. Evidentemente, a imagem encarnada no meio não deve ter, estritamente falando, nenhuma propriedade que lhe seja peculiar. Assim, se as flores representadas são amarelas, o máximo que estamos autorizados a dizer sobre os elementos da imagem que mostram esse aspecto das flores é que são “de cor amarela”. Com efeito, deve haver uma preposição *de* subentendida na frente de cada predicado que se use, e isso é congruente com aquele aspecto da arte representacional que mencionei antes de nos embrenharmos nos mistérios das técnicas de transparência: uma mancha marrom pode ser feita “de cor vermelha” sem ter de ser ela mesma vermelha. Não é preciso haver nenhuma inferência imediata entre a informação sobre *de* que é uma imagem e a informação sobre uma propriedade que a representação possui: uma mancha que é feita “de cor vermelha” pode ser em si marrom, mas

também pode ser vermelha. Mas no caso ideal e improvável de um meio completamente transparente, este somente possui as propriedades cuja representação lingüística exige a inseparável preposição *de*. Como as idéias de Berkeley sempre foram idéias de vacas, ou de flores, mas em virtude de serem estados de pura diafanidade — aos quais Berkeley se referiu como “espíritos” —, nenhuma das propriedades de que é constituída uma idéia pode ser uma propriedade das idéias em si.

Não é preciso muita reflexão para perceber que essa explicação é insustentável, descontando a repugnância filosófica que o conceito de transparência possa causar. Em primeiro lugar, não é razoável sustentar uma análise que exige que os predicados artísticos sejam precedidos pela preposição “de”, o que transfere o predicado da obra para o seu conteúdo. Não se pode passar de uma frase que diz “são desenhos de flores poderosos” para a frase “são desenhos de flores poderosas”: as flores não são poderosas, pelo menos não estas. Portanto, nos casos em que parece lícito fazê-lo está oculta uma diferença de estrutura gramatical ou lexical essencial — como na passagem de “são desenhos poderosos de atletas” para “são desenhos de atletas poderosos” ou no exemplo de Beardsley: de “é uma bela pintura de *x*” para “é uma pintura de um belo *x*”. Uma das dificuldades da tradicional gama de predicados estéticos estudada pelos filósofos — notadamente o predicado “é belo” — é que esses predicados parecem se aplicar igualmente a obras de arte e a meras coisas reais sem chocar nossa sensibilidade verbal: há pinturas belas e pores-do-sol belos. Mas beira o absurdo falar de flores como poderosas, ainda que seja usual caracterizar desenhos dessa maneira. Uma pessoa versada na linguagem do mundo da arte, e evidentemente na linguagem comum que ela transforma, ficará perplexa ao ouvir alguém descrever flores reais como fluidas ou poderosas ou melancólicas. Flores não podem ser nenhuma dessas coisas de modo algum. E embora as flores tenham de fato solidez — e que objeto material não a tem em alguma medida? —, seria uma violação das intuições ativadas por aquilo que [Paul] Grice chama de “implicações conversacionais” dizer que flores têm solidez. Qual poderia ser o sentido disso? Portanto, não podemos passar facilmente de desenhos de flores poderosos para desenhos de flores poderosas. Não pretendo negar que se possa engendrar contextos em que literalmente faça sentido dizer que flores são poderosas. Quem sabe

se as imaginarmos irrompendo vigorosamente através da terra? Em *Grandes esperanças*, Charles Dickens fala do “poderoso lenço” do senhor Jagger, mas nos oferece um contexto para entender essa caracterização de um acessório tão essencialmente frágil. Contudo, não há necessidade de um contexto especial — o fato de se tratar do mundo da arte supre todo o contexto necessário — para aplicar o predicado “poderoso” a desenhos de flores sem sugerir alguma coisa sobre as flores que serviram de tema para os desenhos de Racz. Uma pessoa alheia aos usos lexicais do mundo da arte ficaria tão confusa com essa linguagem quanto um integrante do mundo da arte que se deparasse com a exportação de um predicado utilizado no âmbito artístico para uma coisa real. Sugerir no quarto capítulo que na falta de um conceito de arte muitas vezes não conseguimos perceber as qualidades estéticas das obras de arte como distintas das qualidades estéticas de suas contrapartes materiais. Mas agora dei um passo adiante: há toda uma gama de predicados, além dos predicados estéticos usuais, que se aplicam a obras de arte mas não a coisas reais nem a contrapartes materiais das obras de arte. Pois se é estranho falar de flores como poderosas, é igualmente estranho falar de uma folha de papel manchada e rabiscada como poderosa.

Essas considerações conduzem a um outro raciocínio: embora a teoria da transparência afirme que a arte busca produzir ilusões, a linguagem da ilusão não tem nenhuma relação com os predicados que acabei de analisar. Nos termos elogiosos habitualmente usados para falar sobre ilusões óticas, exalta-se uma pintura de x dizendo que ela “se parece muito com x”. Se os pássaros de Zêuxis soubessem que os simulacros de uvas que viam eram simulacros, teriam descrito aquilo da seguinte maneira: “Isso parece muito bom de comer” ou “Isso parece tão doce que dá vontade de provar”. Ora, o objetivo do artista da transparência não é fazer com que se acredite que a afirmação “se parece com F” seja verdadeira em relação às uvas pintadas, mas que se creia que a frase “é F” seja verdadeira em relação às uvas reais, se bem que nesse último caso a crença é falsa justamente por causa da excepcional técnica ilusionística do artista. Mas nada que se pareça remotamente com isso funciona com a classe de predicados artísticos que estamos examinando. Quando se usa um predicado como “poderoso” para qualificar desenhos, ele não tem nada a ver com o que o desenho

representa, exceto em casos muito especiais e conseqüentemente sob diferentes critérios de significação. Portanto, se a ilusão opera de tal forma que alguém pode pensar estar vendo flores quando na verdade está vendo tinta, essa pessoa não pode cair no erro de acreditar que *aquelas flores* são poderosas. Como isso geralmente é verdade para toda a classe dos predicados a que nos referimos, vale a pena refletir com mais vagar no conceito de ilusão, no *trompe Voeil*, que a despeito da importância que lhe foi atribuída tem pouca relação com o conceito de arte. Toda a linguagem do mundo da arte se torna inaplicável no momento em que emerge a ilusão, pois nenhum dos termos característicos da linguagem da arte se aplicam ao conteúdo de uma ilusão tomada pela coisa real: somente cabem (e falsamente) os predicados aplicáveis a coisas reais. Mas talvez a observação mais útil que se possa fazer é que os termos usados de maneira tão interessante (e tão inteligente) para descrever a obra de Racz não acarretam que os desenhos sejam sobre algo. Se me dissessem que na Galeria Ruth White exibiu-se uma série de desenhos poderosos, fluidos e enérgicos, eu não saberia dizer sobre o que eram os desenhos nem se eram sobre alguma coisa.

O meio, que a teoria da transparência abordou com uma atitude tão puritana a ponto de fingir que ele não existe e de contar com a ilusão para torná-lo invisível, na verdade nunca é de todo eliminável. Sempre haverá um resíduo de matéria que não pode se volatilizar em puro conteúdo. Mesmo assim, uma distinção ainda deve ser feita entre meio e matéria, como demonstra a observação de que os predicados em questão, embora se apliquem a desenhos sem conteúdo, não podem ser usados para qualificar a matéria pura de que são feitos os desenhos, pois não são aplicáveis diretamente aos objetos reais e muito menos ao papel e ao nanquim, eles também objetos reais. Os predicados que são verdadeiros para as obras de arte não são verdadeiros para as contrapartes materiais das obras de arte. No mundo da arte atual há uma tendência tão reducionista quanto a teoria da transparência no passado. Podemos chamá-la de “teoria da opacidade”, para manter a simetria. Ela diz que a obra de arte se reduz ao material de que é feita: tela e papel, nanquim e tinta, palavras e ruídos, sons e movimentos. Há um tipo de pintura que aspira se tornar idêntica à sua contraparte material, que Joseph Mashek chamou de “pintura explícita” (*hardcore painting*). Mas a uma pintura explícita teria de

corresponder uma linguagem igualmente explícita, e nenhum dos predicados caracteristicamente usados para aludir à pintura podem ser aplicados à pintura igualmente explícita, mas somente os que são usados para referir às coisas reais. A uma pintura explícita somente se pode dar a descrição que daríamos à contraparte material à qual ela pretende ser — e consegue ser — idêntica. De modo que tudo o que o crítico pode fazer é descrevê-la com o vocabulário do discurso real. No momento em que usamos um predicado artístico — por exemplo, “tem profundidade” —, não estamos mais falando do correlato material, mas da obra de arte, que não pode ser identificada mais com a sua matéria do que com o seu conteúdo. Uma vez que o meio não pode ser identificado com a matéria, a questão do conteúdo de uma obra de arte não pode ser eliminada do ponto de vista lógico, ainda que ela não tenha nenhum.

Como sempre, o que me impressiona é a possibilidade de transpor essas distinções para um campo bem diferente da filosofia. Já chamei a atenção para a analogia entre a teoria que busca reduzir as obras de arte aos seus conteúdos e a teoria de Berkeley que diz que as coisas só existem como conteúdos de idéias. Berkeley subscreveu uma teoria da mente que lhe pareceu apropriada, mas nela a mente se tornava tão transparente que Hume se considerou despreparado para admitir-lhe a existência. Hume também se sentiu incomodado de que se reduzisse o *eu* a seus conteúdos, embora fosse evidente que se o *eu* é o modo pelo qual esses conteúdos nos são dados, então não pode fazer parte do que é dado, e por conseguinte deve ser logicamente invisível em relação aos seus conteúdos. Todos conhecemos as reduções extremas do materialismo, que iriam identificar o que Berkeley chamou de “espírito” e o que Hume chamava de “eu” com nossa corporeidade material — talvez com alguma condição de nosso sistema nervoso. E embora essa seja uma boa teoria, se o *eu* tem alguma analogia com o meio, sua relação com o sistema nervoso não é uma simples questão de identidade. E assim como há predicados que são verdadeiros para o meio e não para a tela, também os predicados do sistema nervoso somente são verdadeiros se este possuir as características que se presume que o *eu* possua. Mais uma vez, pode ser que o sistema nervoso consista no modo pelo qual o mundo se dá para o indivíduo ao qual pertence. Em suma, o que estaria faltando numa descrição neurofisiológica do *eu* que excluísse os aportes da linguagem da psicologia moral seriam as

qualidades de personalidade e caráter que mais se aproximam das qualidades de estilo e expressão no mundo da arte. São as qualidades de caráter e personalidade que nos tornam pessoas interessantes para os outros, que provocam em nós sentimentos de amor e ódio, de fascinação e repulsa, e que escapam à classificação nos termos das distinções sistematizadas que definiram o problema da relação mente-corpo na tradição da filosofia. Em face dessas estruturas paralelas, pode-se supor que o que é importante para nós na arte é análogo àquilo que nos parece interessante nas pessoas — mais ou menos como se a obra de arte fosse uma exteriorização do artista que a realizou, como se apreciar a obra fosse enxergar o mundo através da sensibilidade do artista e não meramente enxergar o mundo.

Nesse ponto da nossa investigação seria perigoso levar mais longe essas especulações, mas cabe reconhecer que elas nos trouxeram conceitos de importância crucial. Ainda temos um bom caminho a percorrer antes de lidarmos diretamente com elas ou com suas contrapartidas materiais na psicologia moral. Mas podemos preparar o caminho para isso refletindo sobre uma outra dificuldade da teoria da transparência.

O fato de uma coisa ser uma imitação não requer que exista algo que ela esteja imitando. A afirmação “*i* é uma imitação de *O*” pode ser verdadeira mesmo que não exista *O* no mundo. Tudo o que é requerido é que se possa reconhecer *O* a partir de *i*, se *O* existir e se *i* for uma boa imitação de *O*, sendo que a palavra *boa* tem a ver com nitidez, clareza, resolução e assim por diante. Nada muito diferente se requer de descrições de *O*. Pode-se descrever o que não é *O*, e tudo o que se requer dessas descrições é que sejamos capazes de dizer a partir delas como seria *O* se existisse, na medida em que se trate, também aqui, de uma boa descrição. Como no caso das imitações, as descrições são consideradas boas ou ruins por critérios sintáticos e outros, como os de clareza e nitidez. Em geral, supondo-se satisfeitos esses critérios, compreender uma representação *R*, seja ela um quadro ou uma proposição, é saber como será o objeto de *R* se *R* for verdadeira. O fato de *R* ser uma *boa* representação apenas facilita o conhecimento quando *R* é aplicada ao mundo. Na medida em que a compreensão for comprometida pela

obscuridade, o reconhecimento se tornará incerto. São essas, em linhas gerais, as espécies de conexões entre significado, compreensão, conhecimento, verdade, representação e realidade. E é nisso que consiste, de modo muito resumido e muito geral, a própria filosofia.

Por ora estou preocupado apenas com as imitações, aquela classe de representações que devem corresponder à realidade quando são verdadeiras, ou pelo menos provocar experiências equivalentes àquelas que uma realidade correspondente poderia provocar. Se *i* é uma imitação de *O* e *O* não se parece com o que *i* nos leva a crer que parece, então *i* ou é falso ou é ruim. Falso ou ruim: negociações são sempre possíveis e às vezes necessárias, e podemos chamar certas imitações de verdadeiras se elas forem tão ruins a ponto de ser preciso considerá-las falsas se fossem boas. Na mimese visual, o painel de vidro de Da Vinci define a boa imitação para imitações quietas de coisas quietas — “quietas” nos dois sentidos da palavra: imóveis e silenciosas. Há não muito tempo os filósofos da linguagem se preocuparam com o problema paralelo de definir uma boa descrição, e não encontrando em qualquer linguagem natural frases suficientemente claras para tal propósito recorreram a linguagens artificiais. No *Tractatus*, descrição e imitação são tratadas paralelamente, pois Wittgenstein supôs que no caso ideal as frases seriam imagens. A busca filosófica de frases transparentemente claras foi mais ou menos interrompida quando Wittgenstein aventou a idéia de que as linguagens naturais são boas como estão, de modo que as questões de adequação pictural foram deixadas para psicologia da percepção. De qualquer maneira, dado o critério da boa imitação, sempre haveria o problema de decidir se estamos diante de uma imitação boa de uma coisa estranha ou de uma imitação ruim de uma coisa familiar. Aquelas mulheres de Picasso representadas de forma distorcida, com ambos os olhos no mesmo lado da face, são boas imitações de mulheres cuja existência impõe uma revisão de nossas noções fisionômicas ou são imagens ruins de mulheres normais? Se nossas noções fisionômicas são boas, então essas imagens só poderão ser verdadeiras se forem ruins. Claro que sempre há surpresas. Para os que vêem com desdém as pinturas paisagísticas das montanhas Songshan do sul da China, é um choque saber que realmente existem ali tais montanhas, que se erguem das planícies como dedos afilados. O teórico da transparência se vê a todo momento defrontado com a questão de decidir, contrariando uma

concepção supostamente constante do mundo, se uma dada imagem é boa ou ruim, verdadeira ou falsa, porque não dispõe de nenhum outro critério para avaliar imagens. Quando a imitação lhe parece tão ruim a ponto de exigir importantes revisões em nossa maneira de conceber o mundo, até para imaginar as imagens como boas e verdadeiras, ele se vale de explicações especiais sobre o artista, dizendo no mais das vezes que ele é limitado por inépcia, está fazendo chicana ou simplesmente é insano. Na época moderna a inadequação dessas explicações tornou-se tão evidente que finalmente se aventou a possibilidade de que os artistas em questão na verdade não estivessem interessados em imitar uma realidade que representavam mal, mas em exprimir certas coisas a respeito de uma realidade, o que aliás faziam muito bem. Isso impôs uma forma completamente diferente de ver a arte, para a qual o painel de vidro de Da Vinci não parecia mais pertinente.

Mas é claro que ele continuava pertinente, mesmo sob a nova ordem das coisas. A expressividade podia ser medida em termos de desvios quanto à projeção de Da Vinci, quando esses desvios não tivessem uma intenção representacional. A expressão inevitavelmente induzia distorções da imagem. E como falar de distorções senão em confronto com um modelo de mimese perfeita? Mas é verdade que os teóricos da transparência não poderiam explicar os elementos e as propriedades de representações que não tivessem sido pensadas para ter uma função representacional. Por outro lado, não é que a nova situação dispensasse tomar uma decisão paralela à que se impunha aos teóricos da transparência: decidir quais distorções são devidas à imperícia da representação e quais à força expressiva. (Há uma teoria tola, porém salutar, de que toda distorção é expressivamente relevante.) Tudo isso é verdade, mas também se pode supor que os conceitos que buscamos, de estilo e de expressão e mesmo o de metáfora, se situem nas discrepâncias entre imagem e tema às quais os teóricos da transparência só podem conferir valor negativo e às quais imputam o fracasso da mimese.

Vale notar que as discrepâncias podem ficar invisíveis num determinado momento, simplesmente porque há um acordo entre o artista e o espectador no sentido de que uma dada representação é indiscernível do tema correspondente. Os contemporâneos de Giotto se espantavam com o realismo que ele era capaz de obter, e até Vasari,

que viveu no final do Renascimento, elogiou uma tela de Giotto que representa um homem bebendo água, dizendo que ele “a pintou com um efeito tão maravilhoso que se poderia acreditar que era uma pessoa viva bebendo água”. Esse é um elogio convencional, mas não o que faríamos contemplando essa obra de Giotto. O que era transparente para os contemporâneos de Giotto, quase como um vidro através do qual divisassem uma realidade sagrada, se tornou opaco para nós, ao passo que instantaneamente tomamos consciência de algo que era invisível para eles mas é precioso para nós — o estilo de Giotto —, o que os teóricos da transparência poderiam minimizar mencionando o fato de que Giotto viveu numa época em que ainda não haviam se desenvolvido as técnicas de representação exata das coisas. O que estou chamando de “estilo” refere-se menos ao que Giotto via do que à sua maneira de ver, por isso mesmo invisível. Sua maneira de ver deve ter sido compartilhada com um grupo bastante numeroso de cidadãos do mundo da arte de seu tempo, pois do contrário eles não teriam elogiado Giotto nos mesmos termos que Vasari usou. Isso parece ser um fenômeno geral. Proust fala da grande atriz Berma como transparente num sentido semelhante: ele jamais conseguiu ver o que pretendia ver, isto é, uma grande atuação. Em vez disso, ele contemplava a própria Fedra, atormentada por seu amor sem esperanças: Berma se fazia transparente como o vidro para revelar sua personagem, e ele não tinha consciência da revelação da personagem, mas apenas da personagem em si. Nunca veremos Berma atuar. Mas tenho certeza de que, se por uma milagrosa viagem no tempo pudéssemos vê-la atuar, o desempenho da atriz não surtiria em nós um efeito tão impressionante quanto o que teve em Proust. Berma seria um produto opaco do teatro da Belle Époque, de estilo tão típico quanto o dos móveis de Nancy e dos cartazes de Toulouse-Lautrec. Provavelmente só podemos ser convencidos pelos nossos próprios atores, aqueles que, como Elliot Gould, são considerados naturais porque suas platéias se transformaram em imitações deles. Mas se Gould fosse transportado para os palcos da época de Berma, sua interpretação seria considerada tão opaca que ele sequer seria visto como um ator representando um papel.

As alusões feitas no decorrer desta discussão demonstram a extensão do meu interesse pelas analogias estruturais entre as épocas históricas e as pessoas. Pode-se dizer que as épocas históricas, assim como as

peessoas, têm uma espécie de interioridade e uma exterioridade, um *pour soi* e um *pour autrui*.⁸ A interioridade é simplesmente a maneira como o mundo nos é dado. A exterioridade é simplesmente a maneira como esse mundo se torna objeto para uma consciência diferente ou posterior. Enquanto vemos o mundo como estamos habituados a vê-lo, não o vemos como um modo de ver: simplesmente vemos o mundo. Nossa consciência do mundo não faz parte das coisas de que estamos conscientes. Mais tarde talvez, quando tivermos mudado, passaremos a ver que o modo como víamos o mundo é diferente daquilo que víamos, dando uma espécie de coloração global aos conteúdos da consciência. Falando sobre os veículos do sentido, Frege distingue o que chama de *Fàrbung*,⁹ E essa noção que estou procurando apreender. Consideremos uma conhecida xilogravura de Dickens, que freqüentemente ilustra as edições de suas obras. Sem dúvida, ela foi talhada de modo que seus muitos admiradores pudessem ter um retrato do grande homem e dizer: “Aqui está o senhor Dickens, exatamente como ele devia ser”. Mas pelos critérios da teoria da transparência a gravura não podia ser idêntica a Dickens, e crer que ela o fosse é não ter percepção da maneira como nossa consciência colore a realidade. Hoje vemos a gravura como um artefato típico do início do período vitoriano. Suas dimensões e proporções datam dessa época, e nos dias de hoje ninguém iria representar uma pessoa com aquelas dimensões e proporções, a não ser que estivesse tentando obter deliberadamente um efeito de arcaísmo. Ninguém o faria para dizer depois: “Eis o senhor Kuhns, exatamente como ele é”. Não: os olhos são muito grandes, o cabelo é ondulado demais, os lábios são carnudos demais para serem reais; uma pessoa que tivesse na realidade aquelas feições seria um monstro. E uma cabeça romântica, e também opulenta, que fica a meio caminho entre Ossian e *Os Cenci*, de um lado, e o mobiliário sobrecarregado e a postura solene do período eduardiano, de outro. O retrato expressa sua época — o que significa que as crenças e atitudes que definiam o mundo conforme vivido pelas pessoas daquele período estão pressupostas na maneira como Dickens é ali retratado. Quando essas atitudes e crenças mudam e a era vitoriana chega ao fim, ninguém mais vê Dickens, ou qualquer outro, exatamente daquela maneira. Quando

8. Em francês no original: “para si” e “para o outro”. In . r.]

9. F.m alemão no original: “coloração”. [n.t.)

estamos conscientes disso, vemos a consciência que esse período histórico tinha de si mesmo a partir do exterior. É a essa coloração que se ligam os atributos de estilo e expressão, e é justamente essa coloração que a teoria da transparência não pode explicar. A coloração faz parte da representação sem fazer parte da realidade, e a teoria da transparência não tem lugar para acomodar essa diferença. Dizer que os aspectos por meio dos quais procurei distinguir as representações de Lichtenstein e de Loran não fazem parte do conteúdo é evidentemente apelar aos pressupostos da teoria da transparência: por conteúdo entendo tudo o que pode provocar estímulos equivalentes àqueles suscitados pelo objeto representado.

Proponho-me agora a analisar mais profundamente os aspectos de coloração que trouxe à tona neste capítulo, e que procurei situar mediante o exame das deficiências da teoria da transparência. A analogia geral que estabeleci entre modos de representar e modos de mostrar gerou um resultado secundário muito interessante: se a analogia estiver correta, a melhor maneira de compreender o estatuto lógico dos conceitos de estilo e expressão é refletir sobre as peculiaridades lógicas da linguagem da mente. E como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu. Os quadros de Canaletto são *souvenirs* de Veneza, e ao contemplá-los vemos o que teríamos visto em Veneza; é por isso que os fidalgoes de visita à cidade os compraram. Mas há mais naquelas pinturas do que gôndolas e a basílica de Santa Maria della Salute: elas exprimem a maneira de Canaletto ver o mundo, uma maneira de ver que não deve ter sido tão diferente assim daquela dos seus compradores, se estes as viam apenas como *souvenirs* de Veneza. A sua maneira, esses quadros são tão mágicos quanto a cidade, talvez porque *sejam* a cidade feita consciente de si, talvez porque a cidade já fosse em si uma obra de arte. Voltemos, porém, às nossas questões lógicas.

7 METÁFORA, EXPRESSÃO E ESTILO

Para diferenciar as obras de arte de outros veículos de representação semelhantes mas sem o mesmo status, propus os conceitos de retórica, estilo e expressão como os que mais nos aproximam do que poderia ser uma definição de arte. Dos três, o conceito de expressão é a meu ver o mais pertinente ao conceito de arte — afinal, a idéia de que arte é expressão veio a ser tomada por uma pretensa definição de arte —, e isso seria ainda mais verdadeira se fosse o caso de que as obras de arte, além de serem representações, exprimem alguma coisa sobre seus temas, quando os têm. Isso quer dizer que não haveria obra de arte se não houvesse uma expressão. Mas lembrando que estilo e retórica preenchem a mesma função diferenciadora, como vimos no capítulo anterior, é possível que esses dois conceitos, apesar de menos consagrados nos manuais de teoria da arte, tenham em comum com o conceito de expressão algumas características que vale a pena identificar. O conceito de expressão é tão usado em tantos domínios do conhecimento que o filósofo, convencido de que se trata de um aspecto importantíssimo da arte, arrisca-se a consumir todo o seu tempo examinando este ou aquele aspecto de um conceito que talvez tenha uma relação apenas periférica com a filosofia da arte. Parto da suposição de que o ponto de interseção entre estilo, expressão e retórica deve estar próximo da definição que estamos procurando, e de que a atenção a esse

ponto poderá nos servir de amuleto contra a tentação de nos perdermos em conceitos fascinantes e difíceis, mas que já deram origem a bibliotecas inteiras de elucidações.

Quando discuti o *Retrato de madame Cézanne*, de Lichtenstein, disse que o artista havia feito um uso retórico do diagrama, e agora pretendo esclarecer essa afirmação trazendo à discussão algumas características comumente reconhecidas da prática da retórica. Como uma prática, a retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo. Esse incremento de atividade à mera comunicação de fatos é que faz a retórica parecer manipuladora, o orador insincero e o adjetivo “retórico” quase sempre pejorativo. E claro que o orador retórico — ou qualquer um de nós quando recorremos a uma estratégia retórica — não está apenas expondo fatos: ele os está sugerindo de forma a interferir no modo como a platéia recebe as informações (não há interesse lógico na possibilidade de o orador mentir no nível da comunicação de fatos; podemos presumir que os fatos, aos quais freqüentemente dizem que devemos nos ater, são exatamente como nos contam, pois a retórica só começa depois que isso se torna ponto pacífico).

O diagrama de Loran tem, *grosso modo*, a função de mapear os movimentos dos olhos que o *Retrato de madame Cézanne* suscita no observador, e cumpre essa função representando graficamente os movimentos do olho absorto. Um diagrama pode ser verdadeiro ou falso, e para dirimir a dúvida nós o submetemos a testes. Para realizar essa admirável função, o diagrama deve ser claro e simples, até mesmo belo — isto é, deve ter certas propriedades estéticas — sem ser uma obra de arte; pelo menos não se espera que a forma diagramática seja usada retoricamente. Um grande número de discursos tem essa mesma ordem de intenção — digamos, os discursos científicos em geral. Nesse caso, o único objetivo do discurso é informar um público acerca de certos fatos; há uma certeza absoluta de que a alusão a esses fatos é suficiente para provocar* a atitude desejada, sem necessidade de qualquer intervenção do orador ou do escritor, os quais se contentam em deixar que os fatos falem por si. Assim, não há necessidade de ne-

nhuma “arte” além das habilidades cognitivas e discursivas da comunicação normal para produzir aquela atitude. Mas essa é a situação ideal; na prática, mesmo no texto mais objetivo, a retórica pode ser inevitável, e é possível que o próprio uso de um estilo de escrita objetivo seja retórico, no sentido de assegurar ao leitor que ali só há fatos, os quais falam por si. Mas vamos deixar de lado essa distinção: para os nossos propósitos filosóficos precisamos do caso ideal.

Parto do pressuposto de que a caracterização da retórica que estou delineando corta o caminho de uma distinção entre palavras e imagens. E estou supondo que em ambos os casos a causação de uma atitude em face da coisa representada é um ato intencional. A imagem de uma garrafa de cerveja pode provocar sede, a imagem de uma peça de roupa feminina pode despertar um desejo voluptuoso, mesmo que as imagens apenas ilustrem a aparência de determinados objetos. Mas quando a garrafa é apresentada de forma a induzir no observador a inferência de que ela está gelada, ou quando a peça de roupa é mostrada de maneira a sugerir sensualidade em quem a use, o observador talvez passe a ver a cerveja como boa para beber e a roupa como boa para comprar. A habilidade retórica do artista comercial é usada justamente para produzir essas percepções. De fato, as imagens são construídas de modo a suscitar tais inferências com a finalidade de torná-las compreensíveis e despertar no espectador os sentimentos desejados em face do objeto. A diferença entre a imagem das gotas geladas escorrendo na garrafa, cujo objetivo é induzir o observador a imaginar a sede e sua saciedade, e a das lágrimas que escorrem dos olhos desmesurados das figuras dos quadros de Cario Dolci, que visam provocar no observador uma tristeza piedosa, não é tão grande a ponto de nos obrigar a tratar da retórica somente em seus exemplos mais espúrios. Minha principal preocupação aqui é desenvolver o argumento lógico de que a retórica tem a intenção de provocar atitudes, não importando a bondade ou a maldade dos temas em questão. E verdade que os santos e mártires de Dolci, com seus olhos enormes, são sentimentais demais para o gosto contemporâneo e seus temas são por demais óbvios para despertarem em nós a atitude pretendida, e isso talvez signifique que tomar consciência dos meios retóricos pode anular o efeito esperado. Mas não é nada difícil encontrar aspectos retóricos na arte mais eminente, e talvez um dos principais serviços

que a arte nos presta não seja tanto o de representar o mundo quanto o de apresentá-lo de modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial. Foi esse o objetivo explícito da arte produzida no período do alto barroco italiano, quando os artistas eram solicitados a despertar certos sentimentos nos observadores a fim de elevar e confirmar a fé. E esse continua a ser o objetivo do realismo socialista e da arte política em geral no mundo de hoje. Em todo caso, é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo. Vejamos alguns exemplos.

Uma escultura de Napoleão como imperador romano não se limita a representá-lo em trajes arcaicos, com a indumentária que se acredita que os imperadores romanos usavam. Na realidade, o escultor pretende fazer com que o espectador adote em face do tema de sua obra — Napoleão — uma atitude apropriada aos mais prestigiados imperadores romanos: César ou Augusto (se fosse Marco Aurélio, a atitude pretendida seria um pouco diferente). Aquela figura, vestida daquela maneira, é uma metáfora de dignidade, autoridade, grandiosidade, poder e primazia política. De fato, toda descrição ou caracterização de *a como b* tem essa estrutura metafórica — Saskia como Flora, Maria Antonieta como pastora, Sarah Siddons como musa da tragédia, Gregor Samsa como inseto —, como se a pintura tornasse imperioso ver *a* com os atributos de *b* (deixando implícito, mas não necessariamente claro, que *a* não é *b*: eu diria que a noção de identificação artística mencionada anteriormente tem essa estrutura metafórica). Cabe fazer uma interessante distinção entre os exemplos que acabo de citar e aqueles em que o indivíduo, que *por acaso é* Napoleão ou Sarah Siddons ou Maria Antonieta, serve de modelo para um imperador romano, a musa da tragédia, uma simples *bergère*.¹ E que os modelos são em si mesmos veículos de representações e apenas representam aquilo de que são modelos: sua identidade fica inteiramente submersa na identidade do seu *designatum*. Idealmente, o modelo deve ser transparente e não se espera que seja mais notado do que aquilo de que é modelo — embora seja óbvio que é ele ou ela o que na realidade está sendo pintado, fotografado etc. Se o modelo é uma pessoa dema-

i. Em francês no original: “pastora”. [n.e.J]

siadamente conhecida para que sua identidade se apague, não é uma boa escolha: Elizabeth Taylor, Jacqueline Kennedy ou Richard Nixon dariam péssimos modelos, porque têm identidades fortes demais para ser ofuscadas. Um modelo pode adquirir uma determinada identidade como modelo, como aconteceu com Kiki de Montparnasse ou Gabrielle, que fazia parte da família de Renoir. No entanto, e mesmo nesse caso, quando o artista usa uma pessoa como modelo e não como tema a identidade própria dela não conta: ela não é “a modelo como uma mulher nua na praia”, mas simplesmente uma mulher nua na praia. Saskia às vezes é modelo, às vezes é tema — como quando Rembrandt desenha Saskia usando um chapéu de verão ou Saskia em seu leito de morte — e às vezes é o objeto de uma metáfora: Saskia-como-deusa-Flora. Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal. Trata-se, portanto, mais de uma transfiguração do que de uma transformação: Napoleão não se converte em imperador romano; ele simplesmente porta os atributos de um imperador romano. Gregor Samsa, por seu turno, é o herói de uma narrativa de ficção científica, mais metamorfoseado do que metaforizado.

A metáfora é o mais conhecido dos tropos retóricos, e para cada um deles é possível encontrar, com alguma criatividade, uma contrapartida na representação pictórica. Mas em vez de esgotar os exemplos é mais conveniente aos nossos objetivos investigar por que a metáfora é um recurso da retórica e, conseqüentemente, por que um retrato de Napoleão como imperador romano é mais do que uma simples representação de um imperador romano tomando Napoleão como modelo, ou é mais do que uma pintura de Napoleão usando a clássica toga romana. Creio que a resposta a essa pergunta nos permitirá compreender um outro problema, já mencionado no capítulo anterior: por que a diferença entre uma obra de arte (o retrato de Lichtenstein) e uma simples representação (o diagrama de Loran) não é somente uma diferença de conteúdo? Usando nosso último exemplo, podemos reformular a pergunta da seguinte maneira: por que a diferença entre um quadro de Napoleão como imperador romano e um quadro em que Napoleão serve de modelo para um imperador romano não é *somente* uma diferença de conteúdo? E se for apenas uma diferença de conteúdo, por que usar uma metáfora que mostra Napoleão como uma figura de magnificência imperial em vez de simples-

mente mostrá-lo cercado pelos aparatos da pompa imperial, dos quais, como se sabe, havia abundância? Por que não “deixar os fatos falarem por si mesmos”, quanto mais porque a metáfora por si só não acrescenta fatos novos? Isso nos devolve à questão da função da metáfora.

A *Retórica* de Aristóteles é antes de tudo um tratado de psicologia moral. O Livro n nos oferece uma análise das emoções que até hoje não foi superada, como muito justamente afirmou Heidegger. Aristóteles analisou as emoções sobretudo como efeitos da retórica na medida em que esta visa estimular determinadas atitudes em relação àquilo que estiver sendo descrito, descrevendo-o de maneira a causar as emoções desejadas. Dessa forma, os retóricos precisam ter um bom domínio conceitual sobre as emoções para saber como caracterizar o objeto da raiva, se for essa a emoção que pretendem despertar, de tal maneira que ela se torne a única reação justificável numa dada situação. Assim é que não se espera que simplesmente tomemos conhecimento do fato de que alguém nos ofendeu de determinada maneira: entender o conceito de ofensa é reagir ao fato com uma forma de raiva apropriada. Portanto, há muito mais nisso do que fazer com que uma certa descrição do fato seja vista como correta. Trata-se de fazer com que o objeto descrito de determinada maneira suscite o tipo de atitude que seria a reação normal de uma pessoa diante do objeto original, se ele fosse visto da perspectiva apresentada pelos retóricos. Assim como um silogismo prático deve concluir numa ação e um silogismo teórico numa crença, não é implausível dizer que na *Retórica* Aristóteles elaborou as estruturas de um silogismo patético que deve levar a uma determinada espécie de emoção. Assim como as crenças e as ações, e diferentemente das percepções básicas e dos meros movimentos corporais, as emoções — diferentemente, talvez, dos sentimentos básicos — enraízam-se em estruturas de legitimação. Há coisas que sabemos que devemos sentir em face de uma certa caracterização das condições em que nos encontramos. E há coisas que sabemos que não devemos sentir, bem como há coisas que sabemos que devemos professar ou fazer, ou não professar e não fazer, em circunstâncias que todos em nossa cultura poderão entender. Crença, ação e emoção são estados mentais e não etapas de uma argumentação, de modo que considerações lógicas e causais têm um lugar nas estruturas aristotélicas. Para um retórico, não basta demonstrar que devemos sentir determinada

emoção, ou que é legítimo senti-la e talvez injustificável não senti-la: o orador só prova sua competência *se fizer com que o público sinta essa emoção*; ele não se limita a dizer o que deve ser sentido. O orador precisa descobrir um método quase mágico de cativar as mentes e levar a platéia ao estado de espírito que ele pretende; afinal, ele não está lidando com autômatos ou meros seres racionais. E por isso que a retórica, como a arte da persuasão e da lógica, quando psicologizada como a arte da demonstração, deve ao mesmo tempo emocionar uma platéia e definir fatos e suas inter-relações.

Em uma de suas mais interessantes observações sobre lógica psicológica, Aristóteles cita o entimema como a forma lógica mais apropriada a fins retóricos. De início a observação nos parece desconcertante, mas toca em um fator essencial para uma questão crucial. Um entimema é um silogismo truncado, no qual falta uma premissa ou uma conclusão; o entimema produz um silogismo válido quando, além de satisfazer às condições normais da validade silogística, a linha faltante é uma verdade óbvia ou tida como óbvia — algo que qualquer pessoa aceita sem esforço especial, isto é, uma banalidade. Mas o entimema faz mais do que demonstrar sua conclusão em face da verdade (e quando pertinente da verdade óbvia) de suas premissas: envolve uma complexa inter-relação entre quem o formula e quem o lê. Cabe a esse último preencher sozinho a lacuna que o primeiro deliberadamente deixou; ele precisa completar o que falta e tirar suas próprias conclusões (“suas próprias conclusões” são aquelas que “qualquer um” tiraria). Diferentemente de um ouvinte passivo, ninguém lhe diz o que ele deve pôr ali; ele tem de descobri-lo e pô-lo por sua própria conta, participando assim do funcionamento comunitário da razão, que se desenvolve à maneira dos responsos, em que as orações não são recitadas para ou diante de uma congregação religiosa, mas em conjunto por todos os presentes. Numa escala menor, o público do entimema também deve atuar assim, participando do processo em vez de apenas receber informações codificadas como se fosse uma tábula rasa. Toda explicitação é inimiga desse tipo de cooptação pela sedução de que as formas entimemáticas são exemplos ideais. E isso também vale para os usos da retórica. Basta pensar no emprego mais usual do adjetivo “retórico”, como na expressão “pergunta retórica”, que H. W. Fowler, com sua irascibilidade latente, definiu desta forma: “Muitas vezes

uma pergunta é feita não para extrair informações, mas como um substituto enfático para uma afirmação. A suposição é que só existe uma resposta possível, e se o destinatário da pergunta se vê compelido a fornecê-la mentalmente, isso o impressionará mais do que uma afirmação do locutor”. O diálogo como instrumento da maiêutica, no qual o interlocutor de Sócrates devia oferecer ele mesmo uma resposta que o filósofo se dizia incapaz de fornecer, compartilha uma série de pressupostos com o sistema de tropos retóricos que os adversários de Sócrates, os sofistas, vinham elaborando para os mesmos fins. Havia entre eles uma percepção comum da psicologia da persuasão, e por isso não é nenhuma surpresa que a composição dos diálogos de Sócrates faça parte dos exercícios habituais do retórico. Assim, a lacuna entimemática apenas exemplifica as elipses que a retórica explora, baseando-se na plausível hipótese psicológica de que o ouvinte completará a lacuna por si mesmo e assim, num movimento mental quase inevitável, se convencerá com mais eficácia do que no caso de que fosse persuadido por outros, ao passo que o retórico simplesmente aproveita esse impulso irrefreável do ouvinte. A propósito disso, é elucidativo lembrar com que economia de palavras logo conseguiu criar a situação que levou Otelo a enlouquecer de ciúmes.

Ora, parece possível descobrir o mesmo dinamismo na metáfora. Mas ainda que isso seja verdade, não explica como entendemos as metáforas, somente nos diz que elas acionam um determinado movimento da mente. A explicação de Aristóteles talvez seja um pouco acanhada do ponto de vista lógico, mas é bastante precisa da perspectiva da compreensão da metáfora. Segundo ele, a questão é descobrir um termo médio *t* de tal sorte que, se *a* corresponde metaforicamente a *b*, *a* esteja para *t* assim como *t* está para *b*. A metáfora seria então uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há conseqüentemente uma conclusão entimemática. Para cada par de termos talvez se encontre um terceiro que lhes sirva de intermediário numa metáfora, por mais distantes que os elementos estejam do par inicial num suposto mapa lexical: assim, é possível que, tal como nos entimemas, o termo médio encontrado seja um truísmo, fato que por si mesmo poria seriamente em dúvida a idéia de que a metáfora constitui a *fronteira viva* da linguagem. Contudo, o ponto relevante aqui não é tanto a questão de que Aristóteles tenha ou não conseguido

descobrir a forma lógica da metáfora, mas o fato de ter identificado algo crucial do ponto de vista pragmático: é preciso encontrar o termo médio, preencher a lacuna, incitar a mente à ação.

Mas o estímulo à ação é ineficaz ou simplesmente incompreensível para uma pessoa que não tem conhecimento suficiente: Napoleão como um imperador romano só é uma metáfora visual para quem sabe como Napoleão se vestia, para quem sabe que em Napoleão aqueles trajes não correspondem à verdade histórica, para quem sabe que os imperadores romanos deviam se vestir daquele jeito e assim por diante. Além disso, o observador tem de compreender a metáfora como uma resposta à pergunta “por que o artista vestiu *aquele* homem com *aquelas* roupas?” — o que é completamente diferente de perguntar por que Napoleão está vestido daquela maneira, cuja resposta pode muito bem não ser metafórica. Em suma — e esta é uma observação tão logicamente promissora que a retomaremos mais adiante —, o lócus da expressão metafórica é antes a representação — Napoleão como imperador romano — do que a realidade representada — Napoleão vestido com aquelas roupas. Não é nenhum segredo que Napoleão era um homem muito poderoso. O objetivo do retrato retórico era mostrar esse fato conhecido à luz do poder romano, com todos os atributos favoráveis da concepção clássica. E, de fato, essa concepção terá sido rica e pujante, quase inesgotável. Se Napoleão estivesse simplesmente usando trajes romanos, não haveria muito o que interpretar exceto o motivo de estar assim vestido — a não ser que as roupas *em si mesmas* tivessem para Napoleão um significado metafórico que se perderia num retrato literal em que ele as trajasse: a imagem de uma metáfora não precisa ser, e geralmente não é, uma imagem metafórica. É por isso, ou melhor, é em parte por isso que é essencial distinguir a forma de uma representação do conteúdo da representação.

Munidos dessas rápidas reflexões, podemos agora voltar aos modelos justapostos do capítulo anterior. Mais uma vez, será útil elucidar as diferentes estruturas do diagrama de Loran sobre o retrato que Cézanne fez de sua mulher e da apropriação de Lichtenstein desse diagrama como um exercício de cristalografia lógica. A mesma pintura, o mesmo retrato, é tema das duas representações. Num dos casos, o diagrama faz um mapa da trajetória do olhar; no outro, como vimos, a intenção é completamente diferente. Essa última representação

pode ser interpretada como uma metáfora, isto é, como o *Retrato de madame Cézanne* na forma de um diagrama. Trata-se de uma transfiguração, em que o retrato — tal como Napoleão — mantém sua identidade por meio de uma substituição que pretende mostrá-lo sob novos atributos: ver esse retrato como um diagrama é ver que o artista está vendo o mundo como uma estrutura esquematizada. Para que o observador colabore na transfiguração, ele precisa conhecer o retrato, conhecer o diagrama de Loran, aceitar determinados significados do conceito de diagrama e depois infundi-los no retrato. Dessa maneira, a obra de arte é constituída como uma representação transfiguradora e não como uma representação *tout court*, e penso que isso é pertinente para as obras de arte (quando representações) em geral, quer essa constituição seja obtida conscientemente, como na obra magistral ora em discussão, quer ingenuamente, quando o artista apenas reveste seu tema de atributos imprevistos mas sugestivos. Compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém. Para variar o exemplo, examinemos agora o quadro de Gainsborough que retrata a alameda Saint James. É a imagem do passeio de um grupo de damas do período da Regência inglesa, não resta a menor dúvida. Mas essas mulheres também são transfiguradas em flores e a alameda vira o rio no qual elas passeiam de barco. Mais do que um documento sobre o ócio e a moda, o quadro é uma metáfora sobre o tempo e a beleza. Se minha teoria for correta, toda obra de arte é um exemplo dela: Rembrandt como profeta, Parmigianino como reflexo num espelho convexo, Diocleciano como Hércules, Cristo como o Cordeiro de Deus. A meu ver, as mais importantes metáforas da arte são aquelas em que o espectador se identifica com os atributos do personagem representado e vê sua própria vida representada na vida do personagem: o leitor ou a leitora se vê em Anna Kariênina, ou Isabel Archer, ou Elizabeth Bennett, ou O; é ele ou ela quem está tomando chá de tília, visitando as cavernas de Marabar, contemplando o mar na costa de East Egg, sentindo-se no Salão Vermelho... onde a obra de arte se torna metáfora da vida e a vida se transfigura. Na verdade, a estrutura de tais transfigurações pode ser idêntica às estruturas do faz-de-conta — do fingimento em nome do puro prazer e não com intenção de engodo. Mas nesse faz-de-conta o fingidor deve sempre estar consciente de que não é o que simula ser e de que o fingimento, como um jogo,

cessa quando está concluído. Só que as metáforas artísticas são diferentes, na medida em que contêm uma certa verdade: ver-se como Anna é *ser* um pouco Anna e sentir a própria vida como a vida *dela* é, a ponto de modificar-se nessa experiência de identificação. Assim, há fundamento na idéia de que a arte é um espelho (um espelho convexo), pois, como vimos no começo da nossa investigação, os espelhos dizem sobre nós o que não saberíamos sem eles; são portanto instrumentos de auto-revelação. Se uma pessoa pode se ver um pouco como Anna, ela aprende um pouco sobre si mesma, mas sabe que não é uma mulher refinada nem necessariamente uma mulher, menos ainda uma russa do século xix. E impossível separar de nossa identidade as crenças que temos sobre essa identidade: se você crê que é Anna, vai ser Anna enquanto acreditar nisso; vai ver sua vida como uma armadilha sexual e considerar-se vítima da paixão e do dever. Se a arte é às vezes uma metáfora da vida, então a familiar experiência artística de sairmos de nós mesmos — a conhecida ilusão artística — realiza uma espécie de transformação metafórica da qual somos o objeto: a obra se refere afinal a nós, pessoas perfeitamente comuns transfiguradas em homens e mulheres excepcionais.

E certo que essas reflexões são elevadas. Mas também é verdade que em algum momento temos de enfrentar a questão de saber o que torna a arte uma atividade elevada, haja vista a reverência quase universal com que é tratada. Fazer coisas belas é evidentemente uma atividade elevada, já que a beleza é uma qualidade elevada, mas a estética, como já observamos várias vezes, dificilmente toca o âmago da arte e muito menos da grande arte, que certamente não é a arte que vem a ser a mais bela. E como boa parte de nossa discussão tem se baseado em exemplos tão pequenos como quadrados de telas nuas, caixas grosseiras e simples linhas isoladas, é estimulante pensar em obras-primas, nem que seja por um instante. Mas por agora é bom descer das alturas, em que é tão difícil não parecer portentoso, e chamar a atenção para um ou dois aspectos e implicações das obras de arte consideradas pelo ângulo da retórica.

O primeiro aspecto a sublinhar é que, se a estrutura das obras de arte é idêntica ou muito semelhante à estrutura das metáforas, nenhuma paráfrase ou resumo vai conseguir exercer um poder equivalente ao da obra sobre o espírito do observador que participa da constituição dela.

Nenhuma análise crítica da metáfora interna da obra pode substituir a própria obra, visto que a mera descrição da metáfora não tem o poder da metáfora que descreve, assim como a descrição de um grito de dor não provoca reações iguais às do grito em si. É sempre perigoso pôr em palavras o significado de uma pintura que admiramos, pois sempre há a possibilidade de alguém perguntar: “É só isso?”, querendo dizer que não vê nada de excepcional *nisso*. Tentar responder a essa reação depreciadora acrescentando novos elementos à descrição sempre pode provocar uma nova pergunta do mesmo gênero, pois o que a obra tem a mais não é somente uma sobrecarga quantitativa que possa ser recuperada por um acréscimo de palavras: o que está suposto na metáfora é muito mais a força da obra, e força é algo que se deve *sentir*. Não é que as metáforas tenham extensões conotativas que excedam o que pode ser especificado — nesse sentido talvez se pudesse falar em “decompor” a metáfora em toda a gama de seus elementos conotativos. Contudo, cabe ressaltar uma vez mais que o poder da metáfora não se transmite ao conjunto de suas conotações, pois a lógica desse conjunto formado por uma lista de atributos é completamente diferente da lógica da metáfora. Por isso, a crítica, que consiste em interpretar metáforas nesse sentido ampliado, não pode ter a pretensão de se substituir à obra. Sua função é antes a de fornecer ao leitor ou espectador as informações necessárias para que ele reaja à força da obra, força que afinal pode se perder quando os conceitos de arte mudam ou ficar inacessível em razão de dificuldades exteriores da obra que o equipamento cultural tradicional não permite resolver. Não é só que as metáforas envelhecem, como tantas vezes se diz; elas também morrem, de modo que às vezes precisam ser ressuscitadas pelo trabalho de especialistas — o grande mérito de disciplinas como a história da arte e da literatura é tornar essas obras novamente acessíveis.

A recomendação de “prestar atenção na obra em si” tem, portanto, uma certa razão de ser, assim como a idéia de que não há e não pode haver nenhum substituto para a experiência direta. Concepções análogas são encontradas em certas teorias empiristas muito conhecidas, e a partir de uma leitura superficial talvez se levante a objeção de que essa analogia derruba minhas expectativas acerca do que seria o traço distintivo das obras de arte. Não existe nenhum substituto possível para a experiência direta de qualidades tão simples como o vermelho se

queremos compreender o predicado “vermelho”, e nem a mais minuciosa descrição equivale a experiências tão primárias. Decerto a analogia permite dizer que as obras de arte têm aspectos únicos e irreduzíveis tanto como as têm as qualidades primárias celebradas pelo empirismo, e que, à sua maneira, a qualidade singular de *A ronda noturna* integra a substância básica do universo tanto como a qualidade elementar do vermelho. E assim teríamos uma explicação da singularidade da arte! A teoria é atraente, mas não de todo convincente. Ela não convence porque, repetindo o que afirmei acima, a estrutura das obras de arte se assemelha à estrutura das metáforas e a experiência *artística* se vincula internamente a essa estrutura. Por essa razão, a experiência artística é uma reação cognitiva que implica um ato de compreensão cuja complexidade difere completamente da experiência direta de propriedades elementares: somos capazes de aplicar o nome “A ronda noturna” à obra de Rembrandt a partir do momento em que aprendemos o significado desse título ao nos familiarizar com o quadro, assim como deparar a cor vermelha nos permite aplicar a palavra “vermelho”. Mas nossa capacidade de responder àquela obra ou a qualquer outra exige muito mais do que simplesmente identificá-la. E justamente a complexidade da compreensão receptiva das obras que a crítica de arte tem a função de intermediar, às vezes de modo explícito. Mas como aqueles que nos recomendam “prestar atenção na obra em si” também têm em vista a impugnação de obras secundárias, são eles que se abrem à analogia com a experiência perceptiva elementar — note-se que é típico deles tratar a experiência artística como uma espécie de nódoa ou choque estético cujo único equivalente verbal seria uma exclamação —, negligenciando a complexidade estrutural inerente à recepção da obra de arte bem como a intrincada relação entre a linguagem que usamos para descrevê-la e a experiência da obra em si.

Há outro ponto para examinar. Condenei energicamente o isolamento das obras de arte das matrizes históricas e das causas gerais das quais elas derivam suas identidades e estruturas. A “obra em si” pressupõe tantas conexões causais com o meio artístico que uma teoria anistórica da arte é filosoficamente indefensável. As referências ao poder da retórica que acabei de fazer apóiam ainda mais esse argumento. O exercício da função retórica da obra pressupõe que o receptor tenha acesso aos conceitos que completam os entimemas, as

questões retóricas e os tropos; sem eles não se pode sentir a força da obra nem, em consequência, a própria obra. Além disso, creio que é analiticamente correto dizer que a própria retórica é uma atividade “intencional” de que somente são capazes os seres de uma determinada espécie. Se isso for verdade, meu argumento sugere uma importante relação entre a obra e o artista: há uma referência implícita ao fato de que alguém está tentando nos influenciar retoricamente para que tenhamos uma reação (talvez errada) à obra. E claro que “intencional” não quer dizer “conscientemente”, e por essa razão deve haver espaço para uma teoria que relacione a arte ao inconsciente do artista sem que isso altere as relações conceituais entre a arte e suas intenções: metáforas têm de ser *criadas*. A psicologia da retórica, sobre a qual não me estenderei, é decerto extremamente complicada.

Por fim, já mencionei o fato de que a estrutura da metáfora tem conexões com outras características da representação que não têm nada a ver com o seu conteúdo. E isso que poderia explicar por que a diferença entre obras de arte e meras representações não é uma simples questão de diferenças de conteúdo. E também por isso que uma obra não é substituível por outra representação com o mesmo conteúdo, pois uma parte de sua força está ligada internamente a certas características *daquela* representação. Não é fácil elucidar esses problemas sem levar em consideração alguns aspectos lógicos das metáforas que ainda não discuti; embora a metáfora seja um tema vastíssimo, não posso fugir à responsabilidade de oferecer algum tipo de explicação que seja pelo menos suficiente para justificar essas proposições.

Em toda essa discussão, enfatizei de modo deliberado e tendencioso as metáforas *visuais*. Se elas de fato existem, uma boa teoria da expressão e da compreensão metafóricas deve dar conta do aparecimento da metáfora nos dois principais sistemas de representação: o da linguagem e o das imagens pictóricas. Logo, o que possibilita a metáfora não pode estar em nenhum aspecto específico de um desses sistemas, mas deve encontrar-se, pelo menos é o que me parece, em características comuns a ambos. Há teorias que caracterizam as metáforas simplesmente como frases ou expressões semântica ou gramaticalmente desviantes. As metáforas lingüísticas podem realmente corresponder

a essa caracterização, mas duvido que toda metáfora dependa de ser uma expressão ou uma frase semântica ou gramaticalmente desviante. O que dizer então das metáforas pictóricas? Haverá uma “gramática” das imagens visuais que permita definir o que é uma imagem-padrão e o que é uma imagem desviante? Será que existe uma competência pictórica comparável à competência lingüística? Se existir, qual a relação entre os dois sistemas de competência? Será a competência pictórica, caso exista, um parasita da competência gramatical, de modo que as metáforas pictóricas devam ser explicadas, em última análise, por referência à competência gramatical, o que abriria caminho para uma única teoria gramatical das metáforas definidas como gramaticalmente desviantes? Ou seria o inverso? Ou haveria tão-somente dois sistemas independentes? Mas a filosofia da arte não é o lugar apropriado para responder a essas perguntas; examino-as em outro trabalho, porque as considero questões centrais da filosofia em geral. Só as mencionei aqui como uma advertência contra o provincianismo conceitual — isto é, só porque descobrirmos uma boa teoria da metáfora lingüística não quer dizer que dispomos de uma boa teoria da *metáfora*. No momento, por questões de clareza expositiva, prosseguiremos nossa discussão no campo gramatical ou, pelo menos, lingüístico. Começarei fazendo algumas observações dogmáticas.

(i) Não é raro dizer-se que a linguagem ordinária é um cemitério de metáforas, como se o discurso literal fosse constituído meramente de metáforas mortas como madeira seca, ao passo que as metáforas seriam os botões que desabrocham na linguagem. Isso me parece completamente equivocado. É certo que a linguagem ordinária está repleta de clichês e não há dúvida de que os clichês são coisas mortas ou metáforas caducas (e no entanto ainda é apropriado falar da morte como o sono eterno, do tempo como um rio, da vida como um sonho, da paixão como uma chama, dos homens como porcos). Os clichês entram na fala como locuções, condensações da sabedoria tradicional que usamos como enfeites de Natal para ornamentar um acontecimento especial — são expressões circunstanciais como “Feliz aniversário” ou “À sua saúde” —, e compreendê-los é mais ou menos o mesmo que saber onde e quando é apropriado dizê-los, o que não tem nada a ver com a competência lingüística, e sim com a competência cultural. Cabe, portanto, distinguir clichês de frases *literais* como

“A água está fervendo”, o que é pertinente a determinadas águas em determinadas temperaturas, mas não tem nada a ver com os aspectos cerimoniais das boas maneiras culturais. “A água está fervendo” nunca foi um tropo forte e hoje não é um tropo desgastado. Ninguém o inventou. Comparemos com a frase “O sangue dele estava fervendo”. Essa metáfora pode ser meio gasta, quase banal: quem a usa não a inventou, e eu até diria que a frase é de algum escritor. E interessante notar que “A linfa dele estava fervendo” não tem, mesmo hoje, nenhum valor metafórico, pois a linfa, ao contrário do sangue, não é boa para metáforas. Pode-se alegar que “O sangue dele estava fervendo” é uma frase literal e “A água está fervendo” é um subproduto metafórico que se converteu num clichê, como geralmente acontece com o discurso literal. Mas isso não é verdade, pelas razões que indicarei adiante. Por ora, basta observar que “A água está fervendo” pode ser explicada pela frase “A água atingiu cem graus centígrados”, mas não é possível usar a mesma especificação como substituto de “O sangue dele estava fervendo” — o objeto do discurso morreria cozido. Uma das características das metáforas em geral é resistir a essas substituições e especificações, e penso que encontrando as razões disso descobriremos a explicação essencial do conceito de metáfora. Ora, já deve ter ficado intuitivamente claro que se há metáforas pictóricas também há clichês pictóricos, sem que toda imagem seja necessariamente uma coisa ou a outra. Um desenhista, certo dia, teve a idéia de desenhar estrelas e linhas curvas sobre a cabeça de um personagem como uma metáfora de que ele levou uma bofetada — será a expressão “ver estrelas” um equivalente verbal dessa idéia e o desenho seu equivalente pictórico? —, e isso se tornou um clichê nas histórias em quadrinhos. Mas o desenho de um homem com estrelas sobre a cabeça pode ser apenas o desenho de um homem com estrelas sobre a cabeça.

(2) A teoria de que as metáforas são expressões desviantes admite, penso eu, o que acabo de argumentar: deve haver algum critério para distinguir as metáforas novas e velhas dos enunciados literais, que não têm o mesmo tempo de vida; o elegante conceito de desvio cumpre essa função de maneira primorosa e estrutural. E preciso distinguir as expressões desviantes das expressões mal-formuladas ou não-gramaticais, e o desvio não tem nada a ver com meras considerações estatísticas. O clichê de que *a stitch in time*,¹ que é uma metáfora, é eviden-

temente mais usado que uma frase sobre “um ponto na água salgada” (*a stitch in brine*), que podemos tomar como literal até aparecer coisa melhor. Mas quando um homem fala sobre um ponto na água salgada, será que está falando sobre um ponto conservado na salmoura, um ponto sem resultado, um ponto subaquático ou o quê? Não há nenhuma metáfora óbvia em “um ponto na água salgada é bom” (*a stitch in brine is fine*), mas será isso porque a frase não é gramaticalmente desviante? E como reconhecer a diferença? E evidente que a teoria está na pista certa porque busca o metafórico como propriedade de uma frase e não de uma palavra, evitando assim a limitação que caracterizou teorias como as de Nietzsche ou Derrida. Mas permanece o problema de como identificar o desvio, e por isso é interessante começar a analisar o assunto pela perspectiva pictórica.

Imaginemos um quadro de Napoleão como Madame Récamier: ele estará trajado de maneira inacreditável, com um daqueles graciosos vestidos em estilo Império que associamos com Madame Récamier graças ao retrato de David, seu corpo rechonchudo reclinando-se numa *chaise longue*. A tela imaginária talvez pretendesse ser uma afronta à masculinidade de Napoleão ou uma insinuação de que Récamier era o poder por trás do trono: quem sabe? Admitamos que seja apenas uma fantasia espirituosa de um pintor ardiloso que deixa aos espectadores a tarefa de ampliar o significado da obra. Qualquer que seja seu aspecto desviante, não pode estar no fato de que Napoleão nunca foi retratado dessa maneira. Mas vamos aprofundar a idéia do desvio, imaginando que Napoleão e seus amigos fossem realmente travestis, como dizem que muitos nazistas eram. Na intimidade de seu quarto ele experimen-

2. “A stitch in time saves nine” é um provérbio com sentido semelhante ao nosso “é melhor prevenir que remediar”. Literalmente quer dizer “um ponto dado a tempo poupa nove”. Nas frases seguintes, Danto inventa, por causa da semelhança fonética, expressões inexistentes: *a stitch in brine*, que não faz sentido algum, porque *stitch* significa literalmente ponto ou nó (de costura ou bordado) e *brine* água salgada, salmoura, de modo que a frase quer dizer literalmente “um ponto na água salgada ou na salmoura”; adiante, “a stitch in brine is fine”, também sem nenhum sentido, continuando o jogo fonético. Impossível traduzir esse jogo de palavras sem alterar o texto original. Mas pode-se pensar num exemplo semelhante com as frases “ponto sem nó”, “ponto sem dó” e “ponto sem dó é só”, [n.i.]

tava os belos vestidos das mulheres do seu tempo e costumava recostar seu corpo gorducho numa *chaise longue*, como havia visto no quadro de David sobre Madame Récamier. Vamos supor que sua perversão sexual chegasse ao ponto de ele desejar ser retratado com aquelas roupas e naquela poltrona, e que então mandou fazer um retrato seu vestido com roupas femininas — talvez para mostrá-lo a um de seus amantes. Imaginemos que o retrato foi feito. O leitor há de reconhecer que é irresistível imaginar que esse retrato seja indiscernível do outro que acabei de descrever, Napoleão *como* Récamier. Lá estão os dois retratos lado a lado, o mesmo homem vestindo roupas de mulher — só que um é uma metáfora e o outro não. O primeiro, se a metáfora é desviante, é um retrato desviante; o outro é um retrato, em si mesmo não-desviante, de um desvio ou perversão sexual. Como distinguir um do outro? E claro que a verdade não tem nada a ver com isso. A verdade metafórica de um é coerente com a verdade não-metafórica do outro e o segundo talvez engane o próprio Napoleão quanto à propriedade metafórica do primeiro, que ele vê, quem sabe, como uma tentativa de chantagem (“Como é que eles descobriram?”). Já que os quadros são perfeitamente iguais, como sempre são quando precisamos que sejam, assim como obras de arte podem ser idênticas a outras representações ou a nenhuma representação, não há critério de percepção visual que nos ajude. Não digo que a pergunta seja irrespondível, mas não vou prolongar a agonia levantando problemas minudentes aos teóricos do desvio. Em vez disso, analisarei aqui alguns aspectos lógicos bem comuns das metáforas e argumentarei que eles nada dizem sobre o desvio, pois certos modelos gramaticais têm esses mesmos aspectos lógicos sem que se possa reconhecê-los como desviantes. E se forem desviantes teremos então um excelente critério lógico para o desvio.

(3) O fato de podermos substituir “está fervendo” por “atingiu cem graus centígrados” na frase “Sua água está fervendo” mas não em “Seu sangue está fervendo” pode simplesmente indicar que a palavra “fervendo” é ambígua. No entanto, parece-me que essa ambigüidade transcende a distinção entre usos literais e metafóricos dos predicados, e que razões profundas explicam a impossibilidade de substituição no caso de “Seu sangue está fervendo”. Essas razões se prendem ao fato de que as metáforas têm uma estrutura *intensional*, sendo uma das características desse tipo de estrutura a resistência à substituição de

expressões equivalentes. Substituições como as supracitadas podem revelar ambigüidades, mas são possíveis. Se T é uma expressão ambígua, haverá então no mínimo duas expressões mais ou menos acessíveis, permutáveis com T mas não entre si — e é por isso que T é ambíguo. Mas num contexto intensional nenhuma substituição é lícita. Pelo que sei, a descoberta de que as metáforas são resistentes à substituição foi feita por meu aluno, Josef Stern, que ilustra isso com a famosa exclamação metafórica de Romeu de que Julieta é o Sol. Rigorosamente falando, o Sol é um corpo formado por gases quentes que ocupa o centro do sistema solar, mas é falso dizer que Julieta é o corpo de gases quentes que ocupa o centro do sistema solar, assim como seria hilariante pensar que a incongruência da comparação esteja numa ambigüidade da expressão “o Sol”. A frase pode ter outras ambigüidades, mas Romeu não estava sendo ambíguo quando comparou sua amada com o Sol. É possível argumentar que não está claro se “Seu sangue está fervendo” é uma metáfora (melhor dito, um clichê) ou uma frase literal que usa um predicado ambíguo. A meu ver esse problema não é difícil de resolver, porque “está fervendo” predica menos o sangue do sujeito do que o “sangue fervente” do próprio sujeito, que está sendo imagetivamente descrito como irado. Mas não me parece fecundo nos alongarmos sobre casos específicos. Prefiro supor que os contextos metafóricos sejam realmente intensionais, mais ou menos como Stern propôs, e que o primeiro passo filosófico que se deve tomar para entender a construção metafórica é descobrir por que o são. Não estou certo de ter as respostas, mas posso propor algumas hipóteses.

Pesquisas filosóficas recentes identificaram um grande número de contextos, nenhum deles especialmente desviante do ponto de vista gramatical, que são intensionais porque expressões co-referenciais (ou co-extensivas) não são intercambiáveis *salva veritate* e porque — como é de esperar, já que a quantificação é obversa da substituição — não se pode submetê-las a procedimentos de quantificação nesses contextos. Entre tais contextos, o mais discutido talvez seja aquele em que se supõe que um indivíduo m crê que s . Suponhamos que s seja a frase “ a é F ”: se a é idêntico a b , isso não implica que m crê que b é F , nem que $(\text{Ex}) (m \text{ crê que } x \text{ é } E)$ — embora se admita que qualquer dessas operações será válida se for aplicada somente a s . Essas aparentes anomalias dos contextos de crença são encontradas com frequência

no domínio do discurso mental, um discurso em que se afirma que alguém está em tal estado mental, digamos de medo, ou desejo, ou esperança, contanto que a atribuição admita a modalidade de construção “que-s”. Sempre que isso ocorre pode-se demonstrar que o *s* inserido é intensional, e por essa razão lógica já se disse que a intensionalidade é “a marca do domínio do mental”. Pode ser, mas é precipitado concluir que isso é específico do domínio do mental, pois há uma impressionante diversidade de contextos claramente intensionais que não são claramente mentais: os contextos modais e todos aqueles que apresentam analogias estruturais com os contextos modais (inclusive as estruturas de lógica epistêmica em que a palavra “crê” funciona como uma operação formadora de frases a partir de frases); os contextos nos quais uma pessoa é citada ou se diz que “ela disse que...” (onde “disse que...” pode ser qualquer classe de atos de linguagem: uma advertência, uma promessa, uma declaração etc.); e, enfim, o caso dos símiles, o que não é de surpreender se consideramos que as metáforas são intensionais. De fato, os símiles são um bom exemplo, pois embora todos pareçam conter comparações e uma certa relação de semelhança, nem todas as frases em que se diz que uma coisa é como outra constituem *ipso facto* um símile. “Tip é como Xerxes”, sendo ambos cães, dificilmente é um símile, em contraste com uma situação mais forçada em que se diz que Tip é como Fafner ou como Cérbero. E ainda é discutível se já chegamos a um inventário exaustivo de todos os contextos intensionais existentes. De qualquer modo, minha intenção foi apenas fornecer um número suficiente de casos para obstar a explicação demasiado simplista da intensionalidade mediante o recurso a aspectos pretensamente específicos da mente ou da consciência.

Ora, creio que deve haver uma explicação geral para o fato de que todos esses diferentes contextos são intensionais: deve haver alguma condição especial de verdade que lhes seja comum e exclusiva. Enquanto essa condição não for identificada, as explicações sobre a intensionalidade não poderão ser generalizadas e deverão ser consideradas *ad hoc*, por mais brilhantes, sugestivas e vigorosas que sejam. Assim é que se criou um complicado aparato técnico para tratar dos contextos modais — e de muitos outros que parecem ter a mesma estrutura — utilizando o conceito extremamente artificial de conjunto de mundos possíveis. Substituímos a idéia de que algo é possivelmente

verdadeiro (em relação ao mundo real) pela idéia de que algo é realmente verdadeiro (em relação a um mundo possível). Não há dúvida de que essa abordagem continuará a despertar um grande interesse, no mínimo porque os filósofos adoram aparatos técnicos como os exigidos para falar em mundos possíveis, e tenho muitas razões para crer que logo se fará a proposta (se é que ainda não foi feita) de que em vez de dizer que uma dada frase é metaforicamente verdadeira no mundo real deve-se dizer que ela é literalmente verdadeira em um mundo possível, com isso projetando-se a semântica das metáforas na semântica da lógica modal. Mas como me parece necessário ter uma explicação *geral* para a intensionalidade, acho difícil acreditar na sobrevivência de uma análise de mundos possíveis, apesar de seus brilhantes e ocasionalmente extraordinários resultados. À parte sua extrema artificialidade — aspecto que jamais é uma razão filosófica persuasiva para se rejeitar uma análise —, acho difícil que uma análise em termos de mundos possíveis possa resolver de modo convincente o problema dos contextos de discurso direto, aqueles em que é verdadeiro dizer que *m* disse que “*a* é *F*” mas é falso dizer que ele disse que “*b* é *F*”, apesar de *a* ser idêntico a *b*. A teoria que eu gostaria de propor não tem o traço arquitetônico das teorias semânticas desenvolvidas por referência a mundos possíveis. Mas é mais natural e dá conta de *como compreendemos* esses contextos; além disso, creio que pode ser generalizada para cobrir inclusive o contexto do discurso direto, que tende a ser descartado com excessiva facilidade. Limitar-me-ei a esboçar os contornos da teoria e a indicar de modo geral suas modalidades de aplicação.

Em resumo, a teoria é a seguinte: a explicação da peculiaridade lógica dos contextos intensionais reside no fato de que as palavras usadas nessas frases não têm a mesma referência que costumam ter no discurso normal não-intensional. Elas se referem, antes, à forma como são representadas as coisas às quais as palavras em questão comumente se referem, o que significa que elas incluem entre suas condições de verdade uma referência à representação. Assim, dizer que *m* acredita que Frege é um grande filósofo não é o mesmo que dizer que *m* acredita que o autor de *Begriffsschrift* [Conceitografia] é um grande filósofo, embora esse autor seja o mesmo Frege. E não é só porque *m* talvez não saiba que Frege escreveu aquele livro, pois ele até pode saber disso e de fato pode achar que o autor de *Begriffsschrift* é um grande filósofo. E que

nós não estamos nos referindo nem a Frege nem ao autor de *Begriffsschrift*, mas a um elemento constitutivo da maneira de *m* representar qualquer coisa. A frase que pronunciamos diz respeito a esse fragmento de uma representação — no caso, à maneira de *m* ver o mundo. Dado que os contextos intensionais dizem respeito a coisas muito diferentes daquelas de que tratam as expressões que usam as mesmas palavras em contextos não-intensionais, não admira que os princípios da substituição e da quantificação pareçam aqui inaplicáveis. Isso acontece simplesmente porque nos contextos intensionais eles não podem ser aplicados a propósito de coisas às quais se aplicam nos contextos não-intensionais. Mas as semânticas tendem a ser muito complexas, e devo examinar alguns contextos a fim de levar o leitor a notar que essa teoria é bem compatível com o caso da metáfora. Os não-filósofos talvez prefiram pular diretamente para a discussão da metáfora.

Citações. Vejamos uma situação bastante complexa: uma pessoa faz uma citação alusiva no curso de uma palestra. A finalidade retórica dessa citação talvez seja a de lisonjear uma platéia que é supostamente capaz de identificar a citação, já que a alusão pressupõe uma familiaridade e a citação em si é tida como familiar. Essa familiaridade demarca um círculo ou uma classe de pessoas que formam uma comunidade, quer seja o sr. Daubeny (em *Phineas Finn*, de Anthony Trollope) citando Virgílio em latim, quer seja Mark Rudd³ citando Bob Dylan à platéia de estudantes da sua geração. Citações desse tipo sempre contêm uma pragmática metafórica que independe da eventual metáfora contida na citação em si, e geralmente sua intenção é estabelecer um paralelo entre a situação à qual está sendo aplicada e a situação pretendida pela fonte da expressão citada. O sr. Daubeny apenas diz, como condensação de um saber relevante, “Graia pandetur ab urbe”, enquanto Rudd afirma: “Você não precisa perguntar ao homem do tempo (*weatherman*) de que lado o vento sopra”.⁴ E todo o público se sente edificado. Imaginemos agora que as complexas tran-

?. Mark Rudd foi o líder do movimento estudantil da Universidade de Columbia de maio de 1968 contra a guerra no Vietnã e em defesa dos direitos civis dos negros, [n.t.]

4. A frase, extraída dos versos de uma canção de Bob Dylan (“You don't need a weatherman to tell which way the wind blows”), foi usada no título de um manifesto de uma ala radical do movimento Students for a Democratic Society, ao qual Mark Rudd pertencia, [n.t.]

sações necessárias à adaptação mútua entre a semântica e a metáfora tenham se realizado com sucesso: o público identifica a citação, a situação é sintetizada, todos acreditam que o orador exprimiu uma verdade muito profunda, ou seja, o paralelo realizado funcionou, ou pelo menos é o que pensam os ouvintes. Nada disso precisa se alterar se o orador falseou um pouco as palavras. Digamos que o sr. Daubeney usou a palavra “Hellenica” em vez de “Graia” e Rudd “meteorologist” (meteorologista) em vez de “weatherman” (homem do tempo). Suponhamos que nas comunidades lingüísticas das quais as fontes originais das citações faziam parte (Virgílio, Dylan) houvesse possibilidade de uma escolha, de modo que os autores tivessem realmente usado as palavras que o orador cita por equívoco: afinal, “weatherman” e “meteorologist” têm praticamente a mesma extensão, e “Grécia” e “Hellas” designam o mesmo lugar geográfico. É plausível imaginar que os dois autores pudessem justificar sua escolha das palavras por razões de prosódia. (A escolha seria possível mesmo que eles não a tenham feito — mesmo que não tenha ocorrido a Dylan usar a palavra “meteorologist”; mas todo o estilo do *underground* radical teria sido diferente se ele realmente tivesse escolhido o termo alternativo.)⁵ Qualquer que fosse a opção possível a Virgílio e Dylan, o problema é que ela não é mais viável para os oradores que os citam. Quem cita tem a obrigação de mencionar as palavras corretas, não importa qual seja o seu propósito retórico: estabelecer paralelismos, afirmar verdades poéticas, cimentar laços comunitários etc.

Permitam-me descrever a situação em termos mais formais. Suponhamos que Q seja uma citação e F uma função que liga Q a uma proposição P e, que o orador espera que sua platéia reconheça que, quando ele menciona Q está querendo dizer P. Assim, o sr. Daubeney não está se referindo a uma cidadezinha da Grécia, mas a uma cidadezinha inglesa onde proferiu um discurso político sobre a separação entre Estado e Igreja na Inglaterra. O público entendeu a função e substituiu Q por P e, nesse sentido a citação foi um sucesso retórico. Imagine-se ainda que Q-como-P é verdadeiro, qualquer que seja seu significado nesse contexto. Se a identificação é verdadeira, a verdade

5. Depois de usar o verso da canção de Boh Dylan no título do manifesto, com a referência ao “weatherman”, o próprio grupo passou a ser conhecido no chamado *underground* estudantil radical e na esquerda como os “Weathermen”, [n.t.]

não será alterada se um termo i dentro de Q for trocado por outro termo t normalmente permutável por ele *salva veritate*.

Em atos de citação sempre há uma referência implícita a um autor, uma alusão a fontes que são omitidas a bem da cumplicidade. Espera-se que os membros da Câmara dos Comuns saibam que a frase “Graia pandetur ab urbe” é de autoria de Virgílio. E a função ligada a Q pode ser muito simples quando nos remete a Q em si. Assim, a frase “Papai disse: ‘O jantar está pronto’” remete os ouvintes à frase “O jantar está pronto”. Nesses casos, a função retórica é mínima ou inexistente, salvo, nesse exemplo, pela referência a uma autoridade, presumindo-se que o locutor não tem autoridade própria para chamar pessoas à mesa. De modo geral, a frase P , que tem a função retórica de chamar a atenção do ouvinte pertinente, pode ser qualquer grupo de frases equivalentes como paráfrases de Q . A situação não se modifica muito quando a diz para b “Papai disse: ‘O jantar está na mesa’” e b simplesmente diz para c “O jantar está na mesa”. Nas citações em geral, a pessoa que cita pronuncia uma frase e tem em mente essa frase, e quando suas intenções são retóricas ela tem em mente fazer que os ouvintes descubram a função graças à qual podem descobrir a frase que ela quer que eles descubram. A platéia pode escolher entre várias frases quando morde a isca retórica: cada pessoa completa o ato retórico de modo talvez diferente, porém aproximadamente equivalente quando a comunicação é bem-sucedida. No entanto, como já dissemos, aquele que faz a citação não tem tais liberdades. Ele está obrigado a repetir as palavras que cita, dentro, por certo, dos limites flexíveis que uma tradução permita, nos quais, como disse [Rudolf] Carnap, a frase traduzida pode ser intencionalmente isomórfica em relação à frase original. Seja como for, ao citar Virgílio o sr. Daubeny faz uma afirmação muito complexa, em que algumas condições de verdade são satisfeitas pelas próprias palavras de Virgílio; outras o são pelos fatos de qualquer natureza que tenham satisfeito aquilo a que as palavras de Virgílio se referiam; outras, ainda, pelos fatos, sejam quais forem, aos quais a frase de que ele tirou Q se referem; e ademais há condições de verdade ligadas às relações entre os dois últimos conjuntos de condições. Toda essa complexidade decorre dos vários níveis em que se pode entender a frase proferida pelo sr. Daubeny. Suas palavras se referem a outras palavras, àquilo que essas palavras tencionam referir-se, àquilo que o sr. Daubeny pretende

que elas se refiram e assim por diante. Portanto, sua citação alusiva, como toda citação desse tipo, tem um papel muito complexo no discurso ao qual contribui. Mas minha tese aqui é a de que os contextos de citação são intensionais porque uma parte do que torna verdadeiras frases como a do sr. Daubeney se deve a determinadas características das *palavras* que a citação deve reproduzir — exatamente aquelas palavras e não outras que, fora do contexto da citação, poderiam ser intercambiáveis com elas. O enunciado do sr. Daubeney não é totalmente intensional, porque diz respeito em parte àquilo a que se relacionam as palavras que ele reproduz. Essas palavras ocorrem tanto de forma opaca quanto transparente em um só ato enunciativo, e isso se deve em parte ao fato de que o sr. Daubeney não faz apenas uma citação, mas também afirma a frase à qual a função retórica remete a citação, o que requer que a citação e a afirmação sejam intercambiáveis. A semântica da mera citação por certo é muito mais simples: ela requer apenas que se reproduza um grupo de palavras, que se tenha a intenção de reproduzi-las e que se tenha a intenção de que o público saiba que é essa a intenção do orador. Portanto, tudo o que é preciso é que as palavras usadas reproduzam as palavras mencionadas. Mas eu queria tratar do caso mais complexo, aquele em que as palavras são apenas parte do que é necessário para satisfazer as condições de verdade do todo.

Modalidades. Entre todos os contextos intensionais, as citações são as que explicam com mais clareza por que não é possível substituir uma palavra por um mero sinônimo: é que aquela primeira palavra, e não a segunda, é que foi efetivamente *dita*. Assim, as limitações impostas aos contextos de citação parecem ser muito severas. Tal a razão de eu ter começado esta discussão por esses contextos: simplesmente porque os paralelos entre os contextos de citação e os outros contextos intensionais são muito mais próximos do que se poderia pensar. Em suma, vou usar os contextos de citação como modelos para os demais que pretendo discutir, a começar pelos contextos modais.

E uma observação trivial que as modalidades são representadas logicamente como operações sobre frases, e que as frases que resultam da anexação de um operador modal a uma frase inserida somente são verdadeiras quando a frase inserida satisfaz as condições da modalidade anexada. Assim, essas frases dizem respeito a uma propriedade da frase inserida, que é verdadeira se possui a propriedade exigida e falsa

se não a possui. A frase inserida diz respeito *àquela* frase, e não a alguma outra que poderia ser obtida pela substituição de um termo da frase inserida por um termo co-referencial. Como tal, portanto, ela não diz respeito a qualquer coisa que seja referida por aquela frase. Vamos refletir um pouco sobre a célebre frase de Frege “A estrela-d’alva é idêntica à estrela vespertina” e sua correlata “A estrela-d’alva é idêntica à estrela-d’alva”. Geralmente só a última parece necessária, mas sua necessidade não decorre de um dado astronômico, e sim de ser uma exemplificação do esquema lógico “*a* é igual a *a*”, onde é uma condição de exemplificação de que os dois termos são correlatos. Mas a primeira frase só é “possível” justamente porque não é uma exemplificação nem daquele esquema nem do esquema “*a* não é igual a *a*”. As frases que não são exemplificações de nenhum dos dois esquemas são “possíveis” não por causa de uma característica qualquer do mundo, mas em virtude dos termos que a frase usa. A frase “É possível que a estrela-d’alva seja idêntica à estrela vespertina” só é verdadeira por referência aos fatos que concernem aos termos lógicos e não por referência a qualquer coisa que possa tornar a frase inserida verdadeira ou falsa. Por isso, ela independe de quaisquer considerações que nos autorizem a estabelecer identidades dentro do mundo. O fato de que as frases modais dizem respeito unicamente aos termos que as compõem explicará seu caráter intensional se for certo que a verdade ou falsidade das frases intensionais depende das propriedades da linguagem a que se referem. Há pouca coisa mais a dizer sobre esse aspecto do tema, por mais que adicionalmente se pudesse discorrer sobre outras características das modalidades. E é somente esse aspecto que me interessa.

E claro que pode haver usos dos termos “necessário”, “possível” e “impossível” que não tornam intensionais as frases para as quais fornecem uma espécie de quantificação. Quando digo, por exemplo, que é possível que eu me case, não fica muito claro se essa frase é intensional, simplesmente porque não está claro se a ocorrência da palavra “possível” é uma modalidade cuja representação lógica é uma operação sobre a frase. Mas, ao mesmo tempo, a análise de frases desse tipo pode ser bastante complexa. Consideremos a frase “É possível que Smith seja casado”. Suponhamos que Smith seja o chefe da contabilidade, de modo que se é possível que Smith seja casado também parece possível que o chefe da contabilidade seja casado, pois são o mesmo homem. Mas

Smith também pode ser o mesmo homem que é marido da sra. Smith, e embora seja possível afirmar que o marido da sra. Smith é casado, pois se trata do mesmo Smith, e ainda que pareça existir uma paridade gramatical com a frase “É possível que o chefe da contabilidade seja casado”, é estranho *dizer* isso. A estranheza talvez tenha menos a ver com Smith, seja qual for a maneira de descrevê-lo, do que com a forma como se entende o termo “possível”. Assim, num curioso retrocesso a concepções medievais, às vezes se insiste no entendimento do termo “possível” como “não incoerente com a essência de...”. E embora essa possa ser uma forma perspicaz de entender a frase, não se deve esquecer que há outras análises também excelentes sobre o conceito de essência que nos remetem a definições. Assim, a expressão “é possível que” deveria ser lida como “não é por definição que não”, mas isso soa falso quando nos referimos a Smith como o marido da sra. Smith, pois o fato de o marido da sra. Smith ser casado é uma questão de definição. Em todo caso, se a expressão “é possível que” é interpretada dessa forma ela nos remete a definições, e toda definição é uma questão de palavras. Alguns insistem em que a expressão “é possível que” é uma qualificação epistêmica, de tal forma que se pode entender a frase “É possível que Smith seja casado” como “Pelo que consta, Smith é casado”, ou “É compatível com o que se sabe sobre Smith que ele é casado”. Mas “constar” e “saber” nos remetem mais ou menos a estados de cognição — de convicção, por exemplo —, e as descrições de estados cognitivos são exemplos paradigmáticos de intensionalidade. Mas também nesse caso é difícil imaginar que a penumbra de ignorância implícita em “pelo que consta” ou em correlatas expressões de modéstia cognitiva sobreviva ao esclarecimento de que o homem do qual se fala é um *marido*. Porque a partir desse momento não restará dúvida de que ele é casado, a não ser que se tome essa informação num sentido muito especial ou restrito. De maneira geral, suponho que o uso não-modal de termos que também têm um uso modal pode ser trabalhado de forma que sua intensionalidade dependa de algum elemento relacionado a contextos claramente intensionais que entram na especificação de suas condições de verdade. Mas não é o caso aqui catalogar ou exaurir os diferentes casos.

Imputações psicológicas. Nas frases que contêm predicados mentais característicos, como “acredita”, “espera”, “teme” ou “pensa”, seguidos do segmento frasal “que s”, onde s é por sua vez uma fra-

se, o caráter intensional da frase inserida foi claramente reconhecido desde a descoberta do fenômeno. Todas essas frases podem ser submetidas à mesma análise aplicada a “m diz V”, e conseqüentemente estão sujeitas às mesmas limitações que incidem sobre as citações diretas. É claro que a conjunção “que” sugere uma ligação gramatical mais estreita com a forma “m diz que s”, onde s, como um exemplo de *oratio obliqua*, não implica necessariamente que m disse “s”. Ele pode ter pronunciado palavras que para todos os efeitos *equivalem* a s, ou pode não ter dito palavra alguma, mas feito uma comunicação que para todos os efeitos equivale a dizer s, e assim por diante. Seja qual for o caso, se m disse que s, deve haver então uma frase específica, pronunciada, escrita ou comunicada de algum outro modo, e em última análise é dessa frase e de seu vocabulário e gramática específicos que trata a frase que a implicou, e já vimos que é essa a razão da intensionalidade dos contextos de citação. Assim, pode-se tratar “m acredita que s” como equivalente, na relação exemplificada pela *oratio obliqua*, a “m acredita em s” — e isso implica que existe uma frase específica s de tal modo que s é aquilo em que m acredita. Pode-se por certo objetar que, se é verdade que m disse algo, há uma ocorrência real de uma frase, que sai de sua boca ou é anotada por escrito: produz-se uma proposição. Mas o que dizer de uma proposição em que meramente se acredita? Onde está a proposição? Há teorias engenhosas que afirmam que pôr no papel em que m acredita é fazer uma proposição e consentir nela. Mas dizer que m acredita *nisso* — apontando para a frase — me parece uma descrição forçada demais daquilo que procuramos explicar. Portanto, a objeção é justa.

Minha teoria é que se m acredita que s é verdade, então há um estado proposicional de m que s individualiza. “Acreditar que s” é representar o mundo de uma maneira que s exemplifica, e atribuir uma crença a alguém é de certo modo caracterizar uma representação. Isso é válido para as caracterizações mentais como esperança, medo e semelhantes. Restaria o problema de como distinguir crença de esperança e medo, mas o que me interessa discutir aqui é apenas o caráter representacional desses fenômenos. Resumidamente, minha tese é a de que a mente é um meio em que as representações proposicionais ocorrem tão literalmente quanto as frases escritas ocorrem no papel ou quanto as frases pronunciadas ocorrem no éter. E como os epítetos

psicológicos compreendem entre suas condições de verdade referências a uma representação (pode-se aceitar essa proposição e ao mesmo tempo rejeitar minha teoria, talvez muito abrupta), a consequência lógica será a explicação do caráter intensional desses epítetos, se admitirmos que o que explica a intensionalidade é, em última análise, a referência a uma representação.

Textos. Se é possível extrair alguma generalização dessas análises aproximativas, eu diria que os contextos são intensionais porque as frases de cuja formação participam dizem respeito a frases específicas — ou a representações específicas — e não a qualquer frase ou representação a que poderiam se referir caso ocorressem fora desses contextos. Conforme já observei ao discutir os contextos de citação, os contextos intensionais podem ter uma certa complexidade porque as frases, cujas propriedades figuram entre as condições de verdade da frase completa, podem desempenhar mais de um papel. Quando citamos uma frase, podemos, além de mencionar as palavras, expressar nossa concordância com elas, de modo que a frase inserida é tanto citada quanto usada no mesmo ato enunciativo. Ou então não nos limitamos a registrar que alguém “acredita que s”: mais que isso, queremos dizer que aquilo em que ele acredita é verdade, e isso significa que afirmamos a frase citada como conteúdo de uma crença. E o que acontece quando alguém diz que outra pessoa “sabe que s”, porque afirmar isso implica que a primeira pessoa também “sabe que s”, e a afirmação de que sabemos que uma frase é verdadeira geralmente é considerada uma asserção performativa dessa frase. Adaptando aos nossos fins uma terminologia corrente, eu diria que uma frase pode ter uma ocorrência tanto opaca quanto transparente em um mesmo ato enunciativo, entendendo-se que é na opacidade que se dá o fenômeno da intensionalidade. Em nenhum outro lugar isso aparece com mais clareza do que naqueles textos literários em que, além de afirmar certos fatos, o escritor *escolhe as palavras* com as quais os afirma tendo em vista outras finalidades: fazer uma alusão, sustentar uma cadência, armar um jogo de palavras, zombar de um personagem, marcar um tema significativo — intenções literárias que não se realizariam se ele tivesse escolhido outras palavras.

São esses aspectos textuais que se perdem quando os textos são traduzidos, o que sob critérios de transparência não acarreta problemas comparáveis, pois tudo o que pode ser dito na língua-fonte pode ser

dito de modo equivalente na língua-alvo. São essas características dos textos — quando tomados como *coisas* que têm uma certa densidade e se conformam a determinados princípios de textualidade que estabelecem relações entre um fragmento e outros segundo formas que pouco têm a ver com a afirmação de fatos ou com a declaração da verdade — que explicam, pelo menos em parte, por que preferimos o original à tradução e a tradução à paráfrase ou à condensação. E a razão de nossa preferência é que a sutileza do autor e sua *arte*, digamos assim, residem exatamente nos elementos verbais com os quais o texto é construído. E claro que o material verbal traz consigo igualmente sua significação própria. Suponho que as condições de opacidade nos orientam na decisão do que pertence à forma e que as condições de transparência nos levam a distinguir o que pertence ao conteúdo de um texto. E como ambas as condições estão presentes em cada texto, não é difícil explicar em que sentido forma e conteúdo são inseparáveis e em que sentido são diferentes. Assim como uma coisa, porém, um texto não pode ser traduzido — justamente porque as coisas não podem ser traduzidas. (Aliás, foi esse inócuo fato lógico concernente à natureza dos textos que provocou na Europa um exasperante fluxo de arrebatada textolatria.)

Metáforas. Tudo isso considerado, não é difícil compreender o que deve ser dito a respeito das metáforas: elas são verdadeiras ou falsas pelo menos no sentido de que suas interpretações são verdadeiras ou falsas, e ademais contêm certas propriedades ligadas às condições de opacidade. Examinemos a metáfora injuriosa “os homens são porcos”. Os porcos são a única fonte da carne de porco, mas a carne de porco em si não tem nada a ver com o que pensam as militantes feministas quando estigmatizam os homens como porcos. Os porcos são na verdade animais úteis e benignos, mas acredita-se que eles têm certas propriedades que quando possuídas pelos seres humanos são moralmente repugnantes. Isso significa que uma parte das condições de verdade da metáfora será constituída por certas características do próprio predicado. A metáfora diz respeito aos homens mais do que aos porcos como “porcos” — diz respeito *àquela expressão*, com suas conotações no idioma dos nossos dias. E como é *aquela expressão* que é crucial, não há garantia de que qualquer outra palavra ou expressão destilará o veneno que a metáfora contém, por mais que a palavra

“porcos” seja permutável por essas outras expressões no contexto da transparência. Portanto, uma metáfora apresenta seu objeto e ao mesmo tempo a maneira como o apresenta. E ela é verdadeira se o objeto pode ser apresentado da maneira como ela o apresenta e pode se tornar falsa ou desinteressante se ele for apresentado de forma diferente.

A “forma da apresentação” nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que elas têm no quadro cultural da época. Em outras épocas e em outras culturas, a expressão “os homens são porcos” poderia ser tomada como metáfora sem ter sentido injurioso, eventualmente em virtude da raridade ou do valor dos porcos. Afinal, na época de Shakespeare é possível que a comparação de Julieta com o Sol tivesse o significado de que ela era imaculada, uma conotação que não resistiria à descoberta das manchas solares e à redução dos corpos celestes a simples corpos materiais sujeitos às leis da mecânica. E por isso que as metáforas, embora possam ser traduzidas, sempre perdem ou ganham algo com a tradução em razão das diferenças culturais entre as duas línguas em questão. Portanto, não há nada de desviante nas metáforas, pelo menos não mais do que há nas citações, nas modalidades, nas atitudes proposicionais ou nos textos, da mesma forma que afinal de contas não há diferença em termos de desvio quando deslocamos nossa atenção lógica do uso para a menção de uma expressão.

Não me parece prudente ir mais longe nesse tema. Por agradável que seja analisar a semântica dos vários tropos retóricos, é melhor deixá-los como exercício para os futuros aficionados — ou inimigos — da teoria. Do meu ponto de vista, creio que é suficiente ter conseguido mostrar que as metáforas contêm algumas das estruturas que atribuí às obras de arte: elas não meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão. Afinal, a idéia de que toda metáfora é um pequeno poema é muito comum. A julgar pelas características que identificamos, as metáforas são pequenas obras de arte.

Se Meyer Schapiro estiver correto quando diz que *estilo* se refere a “uma qualidade abrangente que podemos chamar de ‘expressão’” e Nelson Goodman tiver razão quando diz que a expressão é uma

exemplificação metafórica, será possível prosseguir nossa análise em círculos concêntricos, partindo da retórica, passando para o conceito de expressão e terminando no conceito de estilo, que engloba os outros dois. Pois dessa forma a metáfora será o núcleo comum aos três conceitos, e admitindo isso iremos clarificar a própria noção de arte, em cuja análise a retórica, o estilo e a expressão tiveram afinal um papel muito relevante. Mas é claro que os três conceitos não são equivalentes, nem se esgotam nesse núcleo comum. Logo, talvez seja proveitoso explorar as áreas em que eles não se sobrepõem completamente. Não é preciso buscar justificativas para fazê-lo, visto que expressão e estilo têm uma tradicional ligação com a filosofia da arte, embora a natureza dessa relação nem sempre seja bem compreendida. E como a expressão parece estar a meio caminho entre a retórica e o estilo, vou me ocupar dela primeiro, seguindo a fascinante sugestão de Nelson Goodman de que é possível reduzi-la à exemplificação metafórica. Uma vez examinado tudo o que for possível sobre o tópico da metáfora, a abordagem da expressão deverá então ser feita rapidamente, pois nada mais restará a ser examinado, exceto o próprio conceito de exemplificação, que não é difícil de detalhar.

A exemplificação é um dos casos mais simples de representação, pois consiste em tirar um espécime de uma classe de coisas e usá-lo para representar a totalidade da classe da qual foi tirado, com a qual compartilha todas as suas propriedades como membro da classe que representa. Os exemplos assim concebidos não dão lugar a certos problemas que se colocam às representações mais gerais, pois do fato de que *e* é um exemplo de *k* pode-se concluir que *k* deve ter outros membros; caso contrário, *e* não seria um exemplo. Dessa maneira, cada exemplo constitui uma espécie de argumento ontológico a favor de sua própria designação; por conseguinte, não existem exemplos falsos, mas apenas coisas que são erradamente consideradas como exemplos. O conceito de exemplificação pode ser estendido de modo a abranger qualquer caso em que o veículo da representação é uma instância daquilo que supostamente representa: uma linha representa e é uma linha; uma cor representa e é uma cor; uma forma, uma forma; um som, um som; um movimento, um movimento, como na dança representacional ou no cinema. Na verdade, a exemplificação corresponde bem àquilo que Platão entendia por mimese, e o melhor exemplo que

ele dá é o do dramaturgo que se utiliza da fala para representar a fala, pondo na boca do ator as palavras que o personagem representado está dizendo. Assim amplificado, o conceito de exemplificação constitui uma das duas classes principais da representação, a outra sendo aquela que permite levantar a questão da existência de uma realidade ulterior correspondente. Deixando de lado esses problemas, é suficiente analisar a representação exemplificativa da seguinte maneira: *a* é uma representação exemplificativa de *b* se (i) *a* e *b* são casos do mesmo predicado e se (2) *a* denota *b* (3) porque (1) é verdadeiro.

O fato de as obras de arte muitas vezes parecerem ser casos dos mesmos predicados concorrentes a outros objetos cria problemas quando as obras aparentemente são do tipo inadequado para exemplificar tais predicados. Só para citar exemplos tradicionalmente associados ao conceito de expressão, essa situação ocorre com frequência quando o predicado em questão pertence ao vocabulário das emoções. Muita gente acha estranho que uma peça musical ou um poema ilustrem o predicado “é triste”, ou ainda o mesmo predicado que lembra um amor perdido ou oportunidades desperdiçadas: como pode ser triste uma coisa que não tem alma? Incapazes de explicar o fato, os filósofos tendem a afirmar que a frase “A música é triste” é uma expressão elíptica para designar uma relação causal, no sentido de que o compositor expressou sua tristeza por meio da música — assim como as pessoas menos talentosas expressam esse sentimento pelas lágrimas ou por um ar absorto — ou então de que a música provoca tristeza na alma de quem a ouve. Apesar de atraentes, essas teorias não resistem a evidências musicológicas e fenomenológicas que mostram que tal compositor não estava triste quando escreveu tal música e que esta, a despeito de ser triste, não provoca nenhum sentimento de melancolia nos ouvintes. E verdade que uma música pode nos causar tristeza se nos faz lembrar, por exemplo, que a nossa professora do jardim-de-infância costumava tocá-la, ainda que a canção em si não seja triste: talvez a singela “Country Gardens.”⁶ E isso é perfeitamente generalizável. Um artista pode expressar sua amizade pintando o retrato do cão de estimação de seu amigo; a pintura será então uma expressão de amizade, mas nem por isso ela expressa por si a amizade. O artista poderia manifestar o mesmo sentimento

6. Canção muito popular do compositor inglês Percy Grainger (1882-1961). [n.i.]

cortando a grama da casa do amigo, e a grama aparada seria uma expressão de amizade tanto quanto o retrato do cão de estimação. Mas como a grama aparada não é, suponho, uma obra de arte, não poderia exprimir amizade nem qualquer outra coisa, pois o conceito de expressão que estamos procurando só se aplica a fenômenos que são representações, o que não é o caso da grama aparada, embora na acepção causal do termo o gesto seja uma expressão da mesma forma que a pintura do retrato do cão. Portanto, se esse último gesto expressa amizade, deve fazê-lo por alguma outra razão que não a sua origem causal. O mesmo argumento poderia ser usado em relação àquela música triste caso ela exprimisse a tristeza do compositor como o fariam suas lágrimas. Os dois fenômenos são expressões no sentido causal na medida em que admitem a mesma espécie de explicação, mas a música deve ter um algo mais, pois do contrário teríamos de nos perguntar por que as lágrimas não são por si obras de arte. Reconhecemos que uma música é triste, como ademais reconhecemos a maior parte das propriedades expressivas das obras de arte, sem necessariamente sabermos muita coisa mais sobre o artista, e não há nada em nossa caracterização das obras de arte que dependa de um conhecimento que não temos. Essa observação nos traz de volta ao problema de saber por que a música é triste e de que forma ela pode ser um caso do predicado “é triste”, como uma pessoa poderia sê-lo. Conhecer a resposta para essa pergunta certamente nos seria útil, ainda mais se nos permitir afirmar que a música *exemplifica* a tristeza. Nesse caso, conforme a análise que venho desenvolvendo, a música denotaria a classe das coisas tristes, e como a denotação é um modo de representação, poderíamos dizer que a música é representacional por ser *expressiva*. Dado que o caráter representacional da música tem sido objeto de discussão, ao passo que sua expressividade é amplamente reconhecida, seria conveniente apontar as inconsistências dessas duas atitudes. Boa parte do problema está no modo de analisar a exemplificação, e a teoria de Goodman de que devemos construí-la como uma metáfora — isto é, de que uma pintura exemplifica metaforicamente o predicado “é triste” — é de fato muito interessante. A seguir exploro rapidamente essa teoria.

Seria lamentável concluir dessas observações que os predicados expressivos nunca são literalmente verdadeiros quando dizem respeito a obras de arte. Toda estátua tem peso e toda pintura tem espaço, mas

nem toda estátua expressa peso e nem toda pintura expressa espaço, embora algumas às vezes o façam. A inferência de que “metaforicamente exemplificado” é o mesmo que “não-literalmente exemplificado” é tão injustificada quanto sua equivalente de que “metaforicamente verdadeiro” é o mesmo que “literalmente falso”. Creio que a falsa inferência é aqui estimulada pela estreita fixação dos filósofos naqueles predicados expressivos que aparentam ser categoricamente falsos quando aplicados a estátuas e pinturas, na medida em que são predicados originários de nosso vocabulário psicológico, e atribuí-los a pinturas seria então um exemplo de falácia patética. No entanto, mesmo no caso de indivíduos para os quais a aplicação desses predicados *não* é categoricamente falsa a inferência é nela mesma injustificada. Um ator ou um intérprete musical pode expressar tristeza ou felicidade (talvez por instrução do diretor ou da partitura) e sentir-se literalmente triste ou feliz sem estar exprimindo sua tristeza ou felicidade, pois é capaz de expressar as emoções solicitadas a despeito de seu estado emocional no momento da apresentação. Mas o que importa é ressaltar que os predicados emocionais não esgotam toda a gama dos predicados expressivos, e seria esdrúxulo supor que as teses causais concernentes aos predicados emocionais, quando também usados como predicados expressivos, poderiam ser verdadeiras, ainda que remotamente, com relação a outros predicados expressivos. Quando uma pintura exprime peso, não o faz por *seu* peso material. No entanto, é possível que uma pintura exemplifique literalmente o que também exemplifica metaforicamente. A catedral de Beauvais é (apropriadamente) uma estrutura vertical. Mas de uma forma profunda, explicável em parte pela proporção entre a distância que separa as pilastras e a altura da abóbada que elas sustentam, a catedral também expressa verticalidade. E do ponto de vista expressivo a verticalidade da catedral de Beauvais é de fato uma metáfora. Do ponto de vista literal, é apenas uma das características factuais das estruturas arquitetônicas, a ser explicada simplesmente em termos de gravidade, fricção, carga, resistência etc..

Predicados tais como “é triste” podem ser classificados entre os predicados artísticos, cuja lógica delineamos no capítulo anterior, e a bem dizer não há nenhum predicado na linguagem que não possa eventualmente ser usado para essa função. Contudo, há pelo menos dois argumentos que contestam essa assimilação. O primeiro pode ficar

mais claro se usarmos um exemplo: uma pintura pode *expressar* poder sem ser ela mesma uma pintura poderosa no sentido propriamente artístico; um desenho pode expressar fluidez sem ser um desenho fluente (e mesmo que o seja, isso não implica que tenha sido desenhado fluentemente). Pode-se multiplicar exemplos desse tipo indefinidamente: uma obra pode expressar seja lá o que for de maneira bisonha, inábil ou confusa, ao passo que os predicados artísticos não admitem essas modulações. O segundo argumento é que os predicados artísticos implicam avaliações, de modo que descrever uma pintura como poderosa é uma forma de elogio. Mas do ponto de vista lógico o mesmo não é verdade para predicados expressivos. Poder-se-ia dizer que a catedral de Beauvais expressa verticalidade, deixando em aberto a questão de saber se isso é bom ou ruim. Deixando tudo isso de lado, minha tese é a de que qualificar uma pintura como poderosa é fazer um uso literal de um predicado do mundo da arte, ao passo que dizer que ela expressa poder significa, se Goodman tiver razão, fazer um uso metafórico de um predicado comum. Uma pessoa que elogia a catedral de Beauvais por sua verticalidade ou usa a palavra “verticalidade” para elogiá-la evidentemente não a está elogiando por ter se mantido de pé. Mas usar a verticalidade como predicado do mundo da arte — alguns edifícios o exemplificam outros não — não responde à questão de saber se a catedral expressa a verticalidade, o que pode ser o mesmo que indagar se sua verticalidade como predicado do mundo da arte implica uma conotação metafórica. Nesse ponto começamos a transpor as fronteiras conceituais do estilo, tanto mais se for correta a sugestão de Meyer Schapiro de que o estudo do estilo implica a correlação entre forma e expressão. Talvez não se possa mesmo deixar de transpor essa fronteira, já que é tão difícil separar o que uma obra expressa do modo pelo qual o faz.

Isso nos leva a um terceiro argumento, provavelmente o melhor que podemos ter contra a assimilação do vocabulário expressivo ao vocabulário artístico: os predicados artísticos fazem parte da explicação da expressão. “Diagramático” é um predicado artístico quando aplicado a Lichtenstein e um predicado literal quando aplicado a Loran, sendo que o caráter diagramático do primeiro faz parte de qualquer explicação da metáfora que constitui sua expressão. Voltando à catedral de Beauvais, sua grande verticalidade pode ser sentida como uma propriedade artística. Mas talvez só seja sentida como uma pro-

priedade expressiva quando compreendida como uma metáfora para a elevação da alma a Deus. É claro que esse fenômeno pode ser compreendido sem ser sentido, e vice-versa. Não sei se Goodman aceitaria essa conclusão, porque transformei insidiosamente sua sugestão sobre a exemplificação metafórica na idéia de que uma obra expressa aquilo a que dá um sentido metafórico — de todo modo, cabe a Goodman o mérito de ter procurado eliminar toda psicologização do conceito de expressão, reduzindo-o a uma noção essencialmente semântica: exemplificação. Em vez de acertar contas com Goodman, é melhor voltar ao nosso exemplo-chave e aproveitá-lo para desenvolver nossa teoria.

Afirmar que o intercâmbio metafórico do *Retrato de madame Cézanne* com seu diagrama serve para tornar explícito o que a pintura expressa a respeito daquilo que mostra. Portanto, para compreender o que está expresso temos de descobrir a metáfora no cerne do quadro de Cézanne. Pode-se dizer que o pintor usa sua mulher como tema, como se fosse uma montanha, um solar provençal ou uma maçã, um objeto de exploração pictórica — mesmo *ela*, que esteve no centro dos fluxos e refluxos de paixão daquele homem emotivo e violento. O estudo de Lichtenstein é uma espécie de caricatura dessa atitude, mas o quadro em si talvez exprima de forma parcialmente auto-referente que é assim que objetos, e mesmo objetos do amor, devem ser tratados. E como se uma pessoa tivesse nascido com olhos mas sem sentimentos. Giacometti certa vez me disse que procurava pintar o mundo de maneira puramente visual, como ele poderia aparecer, por exemplo, para uma pessoa que nascesse sem mãos, sem o sentido do tato. Pode ser que a pintura de Lichtenstein não exprima (e provavelmente não o faz, a não ser no âmbito de uma teoria específica) os sentimentos de Cézanne para com o objeto da obra; esses sentimentos não entram aqui a não ser na forma oblíqua que sugeri. O quadro nos oferece uma maneira de mostrar, e pode ser tomado tanto como uma metáfora da pintura quanto um caso dela (e isso bem poderia ser uma excelente ilustração de algo que exemplifica literalmente o que também exemplifica metaforicamente).

Madame Cézanne como tema (assim poderíamos renomear esse célebre quadro) pode ser comparado ao magnífico retrato que Rembrandt fez de Hendrijke Stoeffels como Betsabá, pois o pintor flamengo mantinha com Hendrijke uma relação semelhante àquela que ligava Cézanne à

sua esposa. Estou supondo que o tema da pintura é Hendrijke no papel de Betsabá e não a própria Betsabá tendo Hendrijke como modelo, e noto que já existe no cerne dessa representação uma estrutura metafórica. Comentando esse quadro, Kenneth Clark escreveu: “Olhamos para a resoluta modelagem do seu corpo redondo, sólido, contemplado com tanto amor que se torna belo”.⁷ O leitor vai notar de imediato que essa frase só pode estar se referindo a uma obra de arte e a nada mais; afinal, a respeito de que outra coisa uma frase como essa faria sentido? Se eu estiver correto — se é que apenas uma obra de arte pode ser descrita dessa maneira —, é provável que uma análise detalhada da afirmação de Clark nos ensine certas coisas sobre a arte e as linguagens da arte. “Resolutamente modelado” dá a entender que há algo no corpo representado que faria um pintor hesitar, pois só hesitamos diante de uma verdade difícil de aceitar. Um retratista de Brigitte Bardot no auge de sua beleza não teria motivo algum para hesitar, a menos que atribuisse a ele certos impulsos perversos. Portanto, como quer que se descreva sua maneira de modelar o corpo da atriz, “resolutamente” não seria um advérbio apropriado. O mesmo se pode dizer de um retrato executado de modo tão desapaixonado e desinteressado quanto o de madame Cézanne, trabalhado como uma complexa superfície geométrica. Assim, a adequação lógica de um advérbio como “resolutamente” no caso de Rembrandt e sua inadequação lógica no caso de Cézanne já são quase suficientes para mostrar o quanto, na maneira como viam as duas mulheres, esses pintores eram diferentes como artistas. Rembrandt só podia estar vendo Hendrijke como um homem vê uma mulher. Ele representou muitas coisas — carcaças, cadáveres, velhos, doentes e cegos, objetos de piedade — diante das quais as pessoas mais sensíveis tenderiam a hesitar, isto é, as pessoas que não lidam com tais coisas da maneira distanciada que têm os açougueiros, os anatomistas, os geriatras ou os budistas. O fato de Rembrandt pintar todas essas coisas de modo resolutivo é um sinal de sua profunda humanidade e de sua compaixão universal como homem. É quase como se ele escolhesse objetos que só poderiam ser pintados resolutamente, a fim de exprimir sua compaixão e humanidade. Ele não representa carcaças como um açougueiro representaria ou gostaria que fossem

7. Kenneth Clark, *Rembrandt: An Introduction* (Londres: John Murray, i p. 101.

representadas. Tampouco seus cadáveres serviriam para ensinar alguma coisa aos anatomistas. Rembrandt pinta aulas de anatomia, mas seus quadros não são em si aulas de anatomia. No caso de Hendrijke, o motivo para hesitar reside nas marcas da idade e da deterioração física do corpo da esposa. Um homem poderia pintar uma mulher de meia-idade de modo degradante, mas não de modo resoluto (as fotografias de Diane Arbus são nesse sentido impassíveis), porque quem quer humilhar não hesita: pinta todas as pregas e rugas e seios caídos de modo a fazer a mulher parecer um trapo, realça esses detalhes. Mas Rembrandt não ressalta essas coisas: simplesmente as deixa lá, porque fazem parte da mulher que ele ama. E é *aquela mesma mulher*, com todas aquelas marcas da vida, que é Betsabá, uma mulher cuja beleza levou um rei a matar para possuí-la. E aí está precisamente a metáfora da obra: mostrar aquela mulher gorducha e sem atrativos de Amsterdã como a menina-dos-olhos de um rei *só pode ser uma expressão de amor*, da mesma forma que a representação de uma mulher gorducha e sem graça de Amsterdã como uma mulher gorducha e sem graça de Amsterdã tende a ser uma prova de desprezo (por que não deixá-la em paz?). A situação é comparável a representar um cadáver como Cristo morto: foi tal a intensidade da posição em que Mantegna representou Cristo que desde então todo quadro que representasse uma figura na mesma posição seria fatalmente comparado com o do mestre italiano, devendo exprimir a infinitude da graça divina, a verdade da redenção e o poder do amor divino. Sabe-se que Rembrandt amava Hendrijke tanto quanto se sabe que Cézanne sentia pela esposa uma paixão provençal. Mas o que esses quadros exprimem não tem nenhum tipo de relação com o conhecimento desses fatos. Hendrijke é representada como uma mulher de carne e osso; já madame Cézanne aparece como uma pessoa à qual não se aplicam predicados de idade e juventude, e a maneira como ela é mostrada não nos permite falar nada sobre sua personalidade, sua vida interior ou sua disposição de espírito.

Comparemos esse retrato com outro tema de Cézanne: a série dos jogadores de cartas. Trata-se de um tema singular para um olhar geometrizarante. O jogo de cartas é uma atividade fascinante: freqüentemente envolve apostas arriscadas, pode ser jogado com maestria e pode ser jogado desonestamente. A mesa de jogo é uma metáfora para uma forma de vida, e a carta virada o é para um momento de verdade. Num

quadro de Caravaggio, São Mateus aparece cercado de jogadores trapezeiros. Há uma tela de Jan Steen representando uma orgia de carteadores em que com uma das mãos os jogadores seguram uma caneca de bebida ou um seio de mulher e com a outra mão baixam o jogo. Esses jogadores são devassos e alegres, mas os de Cézanne não são nem uma coisa nem outra: mais parecem berinjelas enfiadas em capotes e chapéus-coco; são figuras destituídas de qualquer interesse psicológico ou vida interior, e por isso os quadros não podem ser vistos como “ricas explorações sobre o caráter humano”. Em comparação com os jogadores de cartas, a montanha Sainte-Victoire parece quase viva. Sabe-se que Cézanne costumava pintar suas naturezas-mortas a partir de modelos de frutas de cera, de modo que não seria descabido imaginar que ele tivesse usado figuras de cera para modelar seus jogadores de cartas. Não é por acaso que Roger Fry, para quem Cézanne era o paradigma do artista, viu na ausência de conteúdo psicológico um traço positivo da pintura pura e por isso não pôde deixar de lamentar que os quadros de Rembrandt fossem tão poluídos pela psicologia. Chegou a sugerir que Rembrandt teria sido um pintor muito melhor se tivesse guardado suas preocupações psicológicas para a literatura e preservado a pureza de suas pinturas. Mas creio que essas diferenças se devem unicamente a metáforas diferentes e que os quadros de Cézanne não são menos expressivos que os de Rembrandt.

Uma relação muito semelhante entre forma e conteúdo — bem como uma semelhante questão de estilo — pode ser encontrada nos romances. Os personagens de Hemingway são como os jogadores de cartas de Cézanne, simples e geométricos, e não poderiam deixar de ser, dadas as frases declarativas simples que os descrevem. Em Proust, ao contrário, as frases longas e cheias de inflexões e contrastes correspondem ao seu desígnio de mostrar personagens que possuem uma vida interior cheia de nuances, sutilezas, emaranhados, não raro neuróticos, nos quais cada gesto é carregado de significados (o diálogo entre as tias do narrador em que procura fazer um elogio indireto a Swann é uma metonímia do estilo proustiano). Para confirmar isso, basta tentar escrever sobre o ciúme em Proust no estilo de Hemingway. Ou então pensar em Henry James, cuja prosa densa e gelatinosa exemplifica perfeitamente o foco do seu interesse — o campo dos sentimentos, no qual cada personagem é mais ou menos um ponto de

condensação. Isso aparece claramente em *The Awkward Age* [A idade ingrata], onde ele escreve: “Todos os freqüentadores do salão de Lady Brookingham estavam mais interessados em suas próprias vibrações interiores do que em qualquer outra coisa”. Todos os personagens de James se comunicam por meio de vibrações, e sua prosa mostra bem isso. Imaginem como seria fazer o mesmo usando a sintaxe de Rabelais, as simetrias de Johnson ou a ênfase shakespeariana. Mas não vale a pena prosseguir com os exemplos. O argumento filosófico que desejo enfatizar é que o conceito de expressão pode ser reduzido ao conceito de metáfora, desde que a *maneira* como algo é representado seja relacionada ao conteúdo representado.

O termo *estilo* deriva etimologicamente do latim *stilus* — um instrumento pontiagudo usado para escrever. Seu uso específico para fazer inscrições o redime da proximidade com os termos afins *stimulus* (agulhão, ponto) e *instigare* (aguihoar, picar). De fato, as associações conotativas de sua forma e funções menos elevadas já causaram uma certa hilaridade sexual entre nossos gramatólogos, esses fantasistas maliciosos e gaiatos. Todavia, é como instrumento de representação que o *stilus* nos interessa aqui, ademais de sua interessante propriedade de deixar algo de sua natureza nas superfícies onde deixa suas marcas. Refiro-me às qualidades táteis de diferentes linhas feitas com diversos tipos de *stilus*: a qualidade denteada do traço do lápis no papel; o caráter granuloso do *crayon* litográfico na pedra; a linha incrustada que a ponta-seca vai formando com os sulcos inscritos na placa de metal; a variedade de linhas deixadas pelo pincel; as linhas revoltas que a vareta forma no pigmento viscoso; as linhas gotejadas da tinta violentamente jogada com um pedaço de pau ou o cabo do pincel. E como se, além de representar aquilo que representa, o instrumento da representação distribuisse e imprimisse um pouco de sua própria natureza no ato representativo, fazendo com que o olho experiente, além de apreender do que trata esse ato, se apercebesse de como ele foi realizado.

Poderíamos então reservar o termo “estilo” a esse *como*, isto é, àquilo que resta de uma representação quando subtraímos seu conteúdo — uma fórmula autorizada pelo contraste entre estilo e substância consagrado pelo uso. No ato de criação artística, creio eu, é difícil se-

parar o estilo da substância, uma vez que eles emergem juntos num mesmo impulso. Os chineses, para os quais não se devia nunca tirar o pincel do papel enquanto uma forma não fosse completada, limitavam-se a formas que permitissem tal virtuosismo: peixes, folhas, segmentos de bambu e coisas parecidas. Só por um ato de virtuosismo ocioso — a bem dizer uma perversão — alguém se proporia a pintar o *Juízo Final* ou o *Massacre dos inocentes* com um único movimento do pincel, e quando se escolhe um tema desses é obrigatório usar um outro *stilus* e um outro estilo. Para os chineses, a substância representacional é uma oportunidade de demonstrar bravura estilística, mas isso é urfia questão de ponto de vista. A verdade é que a mesma substância pode ser concretizada por diferentes estilos, e os veículos representacionais podem apresentar marcantes diferenças estilísticas. Por outro lado, dentro de uma dada tradição estilística, o *stilus*, no sentido amplo do termo, deixa na obra não somente a marca de sua natureza como também a da mão que o guia, e com isso o estilo toma um caráter autográfico — o traço pictórico de Rembrandt é sua assinatura. Depois da primeira *Pietà*, Michelangelo nunca mais assinou suas obras: não havia necessidade, porque somente ele era capaz de realizá-las. Isso nos leva imediatamente à profunda observação de Buffon de que o estilo é o próprio homem: é a maneira como o homem representa o mundo, menos o mundo, tomando o homem, solenemente, como o verbo feito carne. Mas com isso ampliamos o conceito e transformamos o *stilus* em metonímia.

Entre os três conceitos que venho analisando, o de retórica diz respeito à relação entre a representação e o público, enquanto o de estilo se refere à relação entre a representação e seu criador; em ambos os casos, como na expressão, as qualidades da representação não penetram no conteúdo. Por meio das qualidades referidas como estilo, o artista, além de representar o mundo, se exprime, melhor dizendo, exprime-se em suas relações com o conteúdo da representação, se reconhecermos que, realisticamente falando, somente por um ato de brutal mas necessária abstração é possível separar o estilo da substância. De todo modo, são essas relações que desejo analisar. Um bom ponto de partida é refletir sobre o caso de Ion, o rapsodo, e no âmbito do meu próprio estilo, passar da rapsódia para a lógica.

fon é um artista-intérprete que tem um talento singular para recitar Homero. Seu talento é singular tanto por ser incomum quan-

to por ser específico, porque íon é incapaz de recitar outros poetas com igual pujança e convicção, fato que o deixa bastante intrigado (íon não é uma pessoa muito brilhante). Podemos compará-lo a um pianista extraordinário em suas interpretações de Bach mas que não tem o mesmo talento para interpretar Fauré ou, digamos, Alban Berg. Sócrates diz que a razão disso é que falta a íon “uma arte ou um conhecimento”, embora ele seja, em compensação, inspirado, literalmente possuído, por uma força externa que lhe é transmitida de uma maneira similar àquela pela qual — para citarmos sua famosa ilustração — um ímã transfere seu magnetismo para e através de um anel de ferro. De fato, íon tem o poder dos grandes oradores de deixar sua platéia magnetizada. E desse dom que ele tira seu sustento, e posso supor que, por motivos crassos, ele gostaria de ser capaz de fazer o mesmo com qualquer poeta, assim como um ator de talento para comédia gostaria de poder representar Hamlet ou Lear, e não entende por que não consegue. E essa incapacidade de generalizar habilidades que Sócrates chama de falta de conhecimento ou de arte.

Sem dúvida, um pouco dessa capacidade de generalizar é uma marca do “conhecimento ou arte”. Às vezes uma criança diz que consegue ler um determinado livro, mas não outros. E claro que isso significa que na verdade ela não sabe ler; provavelmente alguém leu para ela tantas vezes a mesma história que a criança decorou o texto e o recita diante do livro aberto, talvez sem compreender que por mais que seu gesto, visto de fora, se assemelhe ao ato de ler, não é realmente uma leitura. Saber ler é ser capaz de ler qualquer texto numa língua, embora, é lógico, não com o mesmo nível de compreensão — porque compreender o que se lê exige um tipo de conhecimento diferente da capacidade de ler. Uma pessoa, por exemplo, pode estar apta a reproduzir uma música ao piano, mas estar apto a tocar piano é ser capaz de tocar qualquer música, com as naturais limitações de destreza e profundidade. Coisa semelhante se aplica ao desenho: saber desenhar é ser capaz de desenhar qualquer coisa passível de ser desenhada, ainda que os leões que fazemos não saiam iguais aos de Delacroix ou os nus não se pareçam em nada com os de Boucher. Desse ponto de vista, porém, íon é dotado de conhecimento e arte: ele é capaz de recitar tudo o que seja recitável; sua queixa é a de não poder fazê-lo com o mesmo nível de perfeição de suas interpretações de Homero. E a grande questão é saber se de fato

existe um conhecimento ou arte aplicável a ler, tocar piano, desenhar ou recitar poemas que permita a uma pessoa sair-se sempre muito bem em todas essas atividades. Será que a diferença entre o desempenho de íon recitando Homero e seu desempenho na recitação de outros poetas ou o desempenho de outros rapsodos declamando Homero poderia ser compensada por um conhecimento ou uma arte? Se assim fosse, íon talvez pudesse aprendê-los, e qualquer um de nós poderia fazer o mesmo e declamar tão bem quanto ele. Conhecimento ou arte é justo o oposto daquilo que chamamos de um *dom*, pois um dom é uma coisa que logicamente tem de ser dada, já que se fosse adquirida não seria um dom. E claro que Sócrates não nega a existência de dons nesse sentido da palavra. Seu problema é saber se o que é *de facto* um dom, um certo poder de execução, também o é por uma necessidade lógica — ou seja, se o mesmo domínio da execução não poderia ser adquirido por uma atividade de ensino e aprendizado, desde que se dispusesse do conhecimento adequado. Dessa maneira, não ficaríamos dependentes de desigualdades naturais. Qualquer pessoa que se dispusesse a receber a educação apropriada poderia vir a ser um Rubinstein ou uma Sarah Bernhardt — ou um íon —, com a diferença de que não somente seria capaz de executar a atividade em questão, mas o faria em virtude de um exercício do saber adquirido e não de forças exteriores, como era o caso do pobre íon. “Conhecimento ou arte” implica uma espécie de igualitarismo radical, uma superação da injustiça daquilo que Kant chama de “avareza de uma natureza madrasta”. Se tal conhecimento fosse possível, escolheríamos nossos artistas e poetas por sorteio.

Não é difícil simpatizar com a opinião de Sócrates, salvo por seu dissimulado ataque aos poetas, considerados educadores morais na cultura de seu tempo, mas aos quais, segundo ele, faltava conhecimento ou arte justamente na área em que sua excelência como poetas devia ser encontrada: que educadores estranhos não seriam, uma vez que não possuíam conhecimentos exatamente nesse domínio. O que então os qualificaria a ensinar? Por que não escolher pessoas com nariz muito grande, sendo esse igualmente um dom inato? Mas Sócrates estava em meio a sérias polêmicas contra a idéia de autoridade moral ou de especialistas da ética. No *Eutífron*, depois de definir o bem como aquilo que os deuses admiram, Sócrates pergunta se o bem é o bem porque os deuses o admiram ou se estes o admiram porque é

o bem. Na primeira hipótese, que autoridade teriam os deuses sobre algo em que todos nós somos autoridades, a saber, sobre as coisas que admiramos? Na segunda hipótese, poder-se-ia supor que haveria uma questão de arte ou conhecimento, um saber que os deuses teriam e que nos faltaria, mas que, em princípio, poderíamos aprender de modo a nos tornarmos tão bons juizes sobre o bem quanto eles. De qualquer modo, os deuses seriam dispensáveis como guias morais. Em *A república* Sócrates procura novamente demonstrar que a justiça não é uma exclusividade de especialistas (porque, se fosse, em que circunstâncias exatamente haveria necessidade de um homem justo?). Uma idéia fundamental no pensamento de Sócrates é que tudo o que se pode conhecer pode ser conhecido por qualquer pessoa, pelo menos em princípio, e tudo o que em princípio não pode ser conhecido por ninguém não pode ser um conhecimento. Ora, talvez o que Ion tivesse não fosse realmente um conhecimento, mas um dom inelutável. Contudo, supondo que esse conhecimento ou arte fosse realmente possível, há uma profunda diferença: é que a relação daqueles que *efetivamente* tivessem conhecimento ou arte com suas interpretações seria diferente da relação de Ion com suas declamações, mesmo que, vistos de fora, os desempenhos fossem indiscerníveis. E na diferença entre essas duas relações que eu gostaria de fundamentar a diferença entre estilo e maneira. Um estilo é um dom e uma maneira se aprende, ainda que de um ponto de vista externo não pareça haver diferença alguma.

Em outro estudo explorei com alguma profundidade a distinção entre ações básicas e ações não-básicas e entre cognições básicas e cognições não-básicas. Em linhas gerais, trata-se do seguinte: uma cognição é não-básica quando a pessoa que conhece uma coisa a conhece por intermédio de outra coisa que ela conhece. Uma ação é não-básica se, ao executar a ação *a*, ela realiza alguma coisa diferente de *a* e por meio da qual a ação *a* é realizada. Portanto, as cognições básicas e as ações básicas são definidas pela ausência de cognição e ação mediadoras. E extremamente difícil dizer se toda ação básica poderia ter sido realizada de modo não-básico, e vice-versa; o mesmo se aplica às cognições. Galileu afirmou que podemos conhecer tudo o que pode ser conhecido, digamos, por Deus, mas enquanto Deus conhece todas as coisas de modo imediato e intuitivo, na maioria dos casos temos de proceder por inferência. Assim, Deus pode saber das temperaturas dos planetas mais

distantes da mesma maneira que sabemos que alguma coisa nos dói. Mas podemos, ainda que a custo de muito trabalho e com a mediação de instrumentos, conhecer o que Deus conhece. Era esse o credo cognitivo de Galileu, mas isso significa também que tudo o que Deus faz deve fazê-lo de maneira imediata: todas as suas ações devem ser básicas. No entanto, talvez nos seja possível, graças a um credo pragmático análogo, fazer tudo o que Deus faz, se obtivermos a tecnologia necessária. A convicção de que podemos conhecer e realizar tudo o que em princípio pode ser conhecido e realizado se assemelha àquilo que Sócrates quis dizer com conhecimento ou arte. Íon faz o que faz sem dispor de conhecimento ou arte: nesse sentido, trata-se de uma espécie de realização artística básica. Mas isso não exclui que o mesmo desempenho pudesse ser realizado de modo não-básico, se houvesse a mediação do conhecimento ou da arte. Ora, quando falo em estilo estou pensando na relação que exclui a mediação do conhecimento ou arte. Meu entendimento da idéia de que o estilo é o próprio homem refere-se à maneira como o homem é feito, sem o benefício de nenhuma capacidade adquirida de outro modo. Mas essa reformulação da idéia leva a crer que estabelecemos uma arriscada distinção entre estilo e maneira, pois essa última é uma realização não-básica. E é inquestionavelmente importante concluir este ensaio, perguntando-nos sobre a causa dessa oposição. Creio que na resposta a essa questão há algo de profunda importância humana, mas também suspeito de que aí reside uma indicação sobre a distinção entre o que é e o que não é arte.

Já nos habituamos à possibilidade de haver dois objetos indiscerníveis em todos os seus aspectos exteriores, um dos quais é uma obra de arte e o outro não. Seria fascinante se as diferenças entre eles, que supomos residir em modos de produção distintos, se devessem enfim ao fato de que um deles é uma realização básica e o outro passa pela mediação do “conhecimento ou arte”. E claro que não existe arte sem conhecimento, sem habilidade, sem treinamento. A possibilidade de ser um mestre em determinada atividade artística é um componente analítico do conceito de arte. As questões do estilo ou das qualidades que identificamos como pertinentes ao estilo somente se colocam quando se sabe desenhar ou interpretar uma peça musical ou teatral.

Quando me refiro a ações básicas e não-básicas estou pensando justamente nessas questões, pois na minha opinião um mestre do desenho pode desenhar no *estilo* de Rembrandt, ou seja, tudo o que Rembrandt foi capaz de fazer por conhecimento ou arte, em princípio, qualquer um também poderia fazer, logrando desenhar exatamente como Rembrandt por conhecimento ou arte. O mesmo vale para qualquer outro conjunto de qualidades de uma interpretação musical ou teatral. Para saber se essas qualidades são uma questão de estilo, portanto de *l'homme même*,⁸ é preciso saber se elas se devem ao conhecimento ou arte. E a pergunta que nos ocorre é que diferença faz para a apreciação dos objetos se eles existem dessa ou daquela maneira, se são imitações, se foram realizados no estilo de... ou de outra forma. Que essa questão é importante se deduz do fato de que problemas análogos têm importância na esfera do juízo moral.

Foi Aristóteles quem estabeleceu a fina distinção entre ser uma pessoa temperada e fazer ações temperadas, argumentando que uma ação tem uma genuína qualidade moral quando resulta do caráter de uma pessoa, e não porque meramente satisfaz os critérios da temperança. Assim, uma pessoa não é temperada se age em função de uma lista de coisas que as pessoas temperadas fazem e depois copia esses atos porque estão na lista. O próprio uso de uma lista introduz uma distância entre a pessoa e a qualidade à qual ela aspira: o uso da lista é em si mesmo incompatível com a qualidade de ser uma pessoa temperada. O mesmo se pode dizer de um grande número de qualidades morais: bondade, tato ou ponderação excluem ser bondoso, cauteloso ou ponderado porque se trata de qualidades que estão na lista. Não é que meramente essas qualidades morais excluem a intermediação de uma lista; é que nenhuma lista é exaustiva: não há nenhum conjunto finito de ações que determine que toda ação que faça parte da lista seja boa e toda ação que não faça parte da lista não seja boa. Ser bondoso é ser criativo, ser capaz, em face de situações novas, de realizar ações que todo mundo reconhece como boas. Uma pessoa de princípios morais é uma pessoa intuitiva, capaz de fazer julgamentos corretos e

8. Fm frances no original: "o próprio homem". L)a célebre frase de Buffon em discurso proferido em 1753 na Academia Francesa: "Le style est de l'homme même" (o estilo é o próprio homem). [n.t.]

de realizar ações apropriadas em situações que possivelmente jamais enfrentou. A competência moral é quase como a competência lingüística, no sentido de que o que distingue essa última é a capacidade de produzir e compreender frases novas num dado idioma. E assim como ter competência lingüística não consiste em dominar uma lista de frases numa língua, ter princípios morais também não é dominar uma lista das coisas corretas a fazer. Em *A república*, referindo-se aos comportamentos do dia-a-dia, Sócrates considera “simplório preparar leis sobre esses assuntos, nem se poderia fazê-las valer pela promulgação de regras escritas”. Ensina-se por meio de exemplos, mas ao fim e ao cabo o objetivo desses ensinamentos é orientar o desenvolvimento do juízo, porque é este que irá guiar seu possuidor através dos espaços morais e legais não-estruturados. “Os exemplos são as muletas do entendimento”, escreveu Kant, e a distinção entre agir em função de princípios e agir meramente em conformidade com eles é a pedra de toque do seu sistema moral. Numa irônica nota de rodapé da *Crítica da razão pura*, Kant acrescenta:

A falta de juízo é o que propriamente se chama de estupidez, e para esse defeito não há remédio. Uma mente obtusa ou limitada, que só carece do grau conveniente de inteligência, [...] pode muito bem ser educada pelo estudo e até chegar a ser culta. Mas como essas pessoas no mais das vezes carecem de juízo [...] não é raro encontrar homens muito cultos que deixam transparecer no uso que fazem do seu saber científico essa falta original, que nunca pode ser sanada.

Esse conceito de juízo tem algo em comum com o que Kant chama de faculdade do gosto. Isso porque o gosto não consiste somente em dispor as coisas com bom gosto, já que uma pessoa pode ter meramente aprendido um conjunto de regras, uma receita, que produz um arranjo de bom gosto sem que a pessoa tenha gosto algum. E é exatamente a mediação de uma receita que faz que a ação deixe de ser um exercício da faculdade do gosto para ser um indício de falta de gosto. Já se disse sobre certos povos que, não obstante haver um extraordinário gosto nacional, o gosto em si está de tal forma ritualizado que, em situações consideravelmente discrepantes daquela em que as pessoas aprenderam, elas são incapazes de qualquer discriminação estética.

Portanto, assim como o juízo em Kant e como a espirotuosidade, o gosto também é uma coisa para a qual não existe conhecimento ou arte. Até pode haver um conhecimento ou arte capaz de assegurar que tudo o que for executado de acordo com ele será de bom gosto, no sentido de parecer de bom gosto para uma pessoa de bom gosto. Mas é incompatível com o conhecimento ou arte em questão que a pessoa que os usou para fazer o arranjo tenha gosto.

Um pouco disso, pensando bem, também se aplica às belas-artistes. Bach foi acusado de possuir uma máquina secreta de escrever fugas, um mecanismo de onde as fugas saíam como salsichas. E claro que em certo sentido não teria o menor cabimento patentear essa máquina: ela seria como a galinha dos ovos de ouro, e se se tornasse pública qualquer um poderia escrever todas as fugas que quisesse. Isso até pode ser verdadeiro, mas não tem interesse algum. Demonstrar que essa máquina não existiu ou não poderia existir é muito menos interessante que afirmar que, se ela existisse, a pessoa que a usasse teria uma relação com as suas fugas bem diferente daquela que Bach tinha com as dele, porque *do ponto de vista lógico* as fugas mecânicas seriam *desprovidas de estilo*, já que o estilo se define exatamente pela ausência de mecanismos de mediação — regras, listas, códigos —, dos quais a máquina de escrever fugas seria um exemplo. Qualquer um poderia fazer uma gravata pintada como a que Picasso fez, mas o resultado, por mais parecido que ficasse com o de Picasso, não teria estilo. Sabe-se que Picasso certa vez disse maliciosamente a Kahnweiler que tinha ficado rico depois de vender sua licença para pintar guitarras.

Há uma receita que ilustra precisamente o ponto que quero destacar: a cópia exata de uma determinada obra. Suponhamos que a obra tem um certo estilo. Do ponto de vista lógico, sua cópia será desprovida de estilo — ela até poderia *exibir* um estilo, mas não *ter* um estilo — em virtude justamente da fórmula empregada para produzi-la. E claro que duas coisas podem ser perfeitamente idênticas e ter o mesmo estilo. David Pears me contou que J. L. Austin costumava improvisar suas palestras, mas elas sempre saíam iguais — o que é bem diferente de dizer que ele sempre se repetia. O artista Ad Reinhardt produziu quadrados pintados de preto que eram muito semelhantes, mas, por serem originários do mesmo impulso criador, não eram réplicas perfeitas uns dos outros e todos se colocavam numa mesma relação com o

artista. A mesma coisa acontece com Morandi, cujas pinturas de garrafas parecem, ou imagina-se que pareçam, exatamente iguais; todas provêm da mesma fonte artística e as semelhanças recíprocas deixam seu estilo intacto. Podemos comparar esses quadros com as obras de Chagall, que antigamente talvez tivessem um estilo mas agora têm uma maneira: freqüentemente o acusamos de plagiar a si mesmo ou, na melhor das hipóteses, de repetir-se, se bem que suas pinturas se parecem menos umas com as outras do que as de Morandi ou as de Reinhardt. A pergunta a fazer é por que essa repetição é considerada tão danosa para o status de um artista e de sua obra que chega a subtrair-lhe todo o estilo.

Gostaria de voltar à idéia de que o estilo é o próprio homem. Ainda que um homem possua muitas propriedades exteriores e transientes, o estilo diz respeito às qualidades que pertencem à sua essência. Assim, há um contraste entre estilo e moda, a qual é por definição transitória e efêmera, e entre estilo e maneira, a qual é o que parece ser estilo mas na realidade se separa do homem em si por um hiato que o conhecimento ou arte tem a função de estreitar. Quando uma pessoa pinta no estilo de Rembrandt, *ela* adotou uma maneira, e pelo menos nesse sentido não é imanente à sua obra como foi Rembrandt. A linguagem da imanência é autorizada pela identidade do homem com seu estilo — o homem é seu estilo —, e por transitividade de identidade Rembrandt é suas pinturas sob a perspectiva do estilo. Vou explorar um pouco essas noções, e o farei de modo muito especulativo, porque a argumentação necessária relaciona-se com um outro tópico, que agora só posso abordar de passagem.

O que é, na realidade, “o próprio homem”? Venho desenvolvendo a teoria de que somos sistemas de representações, maneiras de ver o mundo, representações encarnadas. E evidente que uma teoria dessa ordem, por maior que seja seu interesse filosófico, ao fim e ao cabo é de ordem empírica, mas os *tipos* de provas conceituais em que me baseei consistem em determinados fenômenos que pertencem ao domínio da intensionalidade. Afirmei, por exemplo, que para que proposições tipicamente psicológicas como “*m* crê que *s*” sejam verdadeiras, *m* deve se encontrar no estado proposicional que a proposição *s* descreve, e a crença é verdadeira se o estado proposicional descrito por *s* for verdadeiro. Há duas ordens de provas que podem apoiar uma

teoria dos estados proposicionais. A primeira provém da psicolingüística, que sustenta que deve haver uma linguagem do pensamento para que seja possível explicar determinadas competências humanas elementares; para que o raciocínio possa existir, os pensamentos devem ter a estrutura de proposições, assim como deve ocorrer para que haja uma crença justificada e conseqüentemente um conhecimento, ou ainda uma conduta justificada e portanto uma ação; os diferentes estados mentais devem estar relacionados ao mesmo tempo de modo causal e lógico. A segunda ordem de provas provém de Freud. Certas cadeias de associação, como as que são descritas na *Psicopatologia da vida cotidiana*, se apresentam na forma de trocadilhos e semelhanças fonológicas; certos sonhos consistem em transformações, por jogos de palavras, de pensamentos inconscientes. Contudo, esses jogos de palavras somente são possíveis se os pensamentos não se compõem meramente de palavras, mas também das mesmas imagens acústicas que as palavras faladas contêm. E claro que a teoria de Freud também se refere a trocadilhos visuais. Seja como for, minha teoria sustenta que somos sistemas de representações, pouco importando se são sistemas de palavras ou de imagens ou ainda de ambas, o que é mais provável. Em síntese, minha tese é uma extensão da tese de Peirce de que “o homem é a soma de sua língua, porque o homem é um signo”. Em face dos fenômenos freudianos em particular, somos obrigados a nos defrontar com determinadas propriedades das representações que vão além das propriedades representacionais em si mesmas: para explicar a estrutura mental de uma pessoa não basta conhecer o conteúdo de suas representações, é preciso descobrir a maneira como ela o representa. Entendo por estilo esse modo de uma pessoa representar o que quer que ela represente. Se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas representações. O estilo de um homem é, para citar a bela formulação de Schopenhauer, “a fisionomia da alma”. E na esfera da arte em particular é essa fisionomia exterior de um sistema interior de representação que defino como estilo. E evidente que também se pode falar em estilo de uma época ou de uma cultura, mas isso, no fim de contas, nos remete a modos compartilhados de representação que definem o que diz respeito a uma época. Afirmo há pouco que as estruturas conceituais das épocas históricas e das pessoas são suficientemente similares para nos autorizar a dizer que uma

época tem um lado interior e um lado exterior, uma espécie de superfície acessível ao historiador e uma espécie de interioridade própria às pessoas que vivem nesse período histórico, o que é muito parecido com os aspectos internos e externos da personalidade humana. Mas me restringirei aqui ao estilo individual; deixo para outra oportunidade o problema de aprofundar e justificar essas analogias.

Se esse conceito de estilo tem méritos, podemos associá-lo àquele tipo de relações, acima discutido, que envolve a ausência da mediação do conhecimento ou da arte. Mais uma vez, as analogias podem parecer forçadas e a teoria talvez seja excessivamente especulativa. Mesmo assim, retomemos o conceito de crença. Quando uma pessoa acredita que *s*, ela acredita que *s* é verdadeiro. Isso se reflete na prática lingüística mediante o fato de que normalmente as pessoas não dizem que acreditam que *s*: simplesmente agem como se *s* fosse verdadeiro e, conseqüentemente, como se o mundo fosse dessa maneira. Assim, em nossas práticas nos referimos mais ao mundo do que às nossas crenças, e achamos que estamos descrevendo a realidade e não confessando as coisas em que acreditamos. Em todo caso, essa análise poderia explicar a conhecida assimetria entre a confissão e a atribuição de uma crença. Não posso dizer sem incorrer numa contradição que creio que *s* mas *s* é falso; no entanto, posso dizer de outra pessoa que ela crê que *s* mas *s* é falso. Quando me refiro às crenças de outra pessoa, estou falando sobre essa pessoa, ao passo que quando ela expressa suas próprias crenças não está se referindo a ela mesma, e sim ao mundo. As crenças são transparentes para a pessoa à qual pertencem; ela lê o mundo através delas, mas não as lê. Contudo, suas crenças são opacas para os outros: eles não lêem o mundo com as crenças daquela pessoa, mas lêem as crenças dela, digamos assim. Minhas crenças são portanto invisíveis para mim até que alguma coisa as torna visíveis e me permite vê-las de fora. Isso geralmente acontece quando a crença não combina com o modo como o mundo é, e o acaso me obriga a deixar meus objetos habituais e voltar-me para dentro de mim mesmo. Assim, a estrutura de minhas crenças de certa forma se assemelha à estrutura da própria consciência — conforme observaram os grandes fenomenólogos —, pois a consciência é uma estrutura que não é um objeto para ela mesma tal como as coisas do mundo são objetos para ela. No sentido em que a consciência se refere a objetos,

não é consciência de si, ou é de si mesma em um outro sentido desse “de” — conforme ressaltou Sartre em suas análises sobre a *conscience de soi*” em oposição à *conscience de x*, em que x é um objeto.

Em outras palavras, como uma consciência, eu não me vejo de fora. Sou um objeto para os outros mas não para mim mesmo, e quando sou objeto para mim mesmo já passei para além desse objeto; o que se tornou visível não é mais eu mesmo, pelo menos não como me vejo de dentro. Mas isso também é em boa parte verdade no que se refere às minhas representações: eu represento o mundo, não minhas representações do mundo. Assim, voltando ao uso do termo “fisionomia” por Schopenhauer, meu rosto é visível para os outros, mas não para mim mesmo, e não tenho nenhuma certeza interior de que o rosto que vejo no espelho é o meu. É preciso um esforço especial para que eu alcance uma espécie de consciência de minhas representações, e isso exige um ato de identificação complexo para que eu aceite essas representações como minhas. Suponho que é a complexidade dessa identificação que torna a psicanálise tão complexa do ponto de vista filosófico.

Qualquer que seja o caso, parece-me que o que entendemos por estilo são essas qualidades das representações que são o “próprio homem”, visto de fora, pela ótica fisionômica. E a razão de não haver conhecimento ou arte para o estilo, embora haja para a maneira, é que os aspectos exteriores das representações não são normalmente acessíveis ao homem ao qual dizem respeito: ele vê o mundo através das representações, mas não as vê. As qualidades de suas representações são vistas pelos outros, não por ele, e a presença do conhecimento ou arte pressupõe justamente aquela visão exterior que é incompatível com o fato de que elas constituem seu estilo. Assim, para que as representações sejam o estilo de uma pessoa, elas têm de ser expressas de modo imediato e espontâneo. O mesmo se pode dizer a respeito de um período histórico concebido como uma entidade: ele só é um período histórico na perspectiva do historiador, que o vê de fora; para os que viveram nessa época, tudo era simplesmente a maneira normal de levar a vida. E se mais tarde lhes perguntássemos como era a vida naquele tempo, eles provavelmente responderiam de uma perspectiva exterior, da perspectiva do historiador. Do ponto de vista interior, não há res-

posta a dar: as coisas simplesmente eram do jeito que tinham de ser. Assim, quando as pessoas que vivem numa época conseguem dar uma resposta satisfatória para o historiador, é que a época mostrou sua face exterior e em certo sentido já acabou como um período da história.

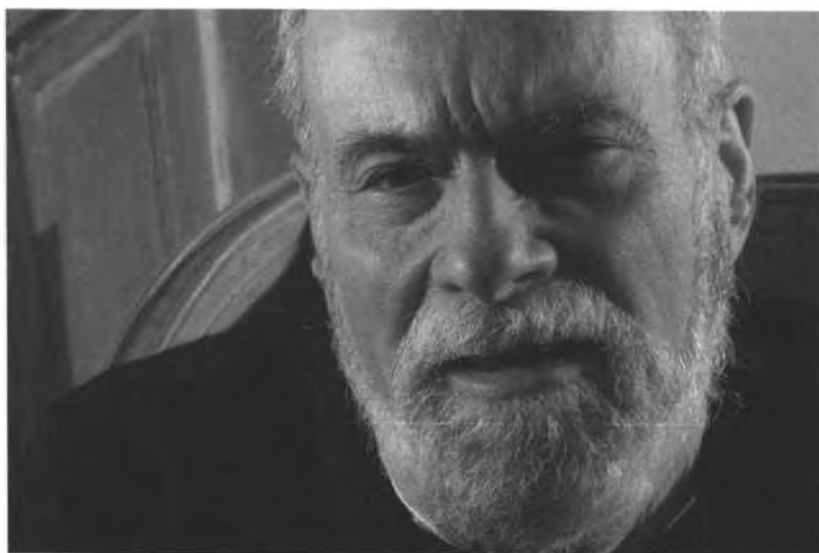
O que é interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver seu modo de ver o mundo — não o mundo como se o quadro fosse uma janela, mas o mundo como nos dá o artista. No fim de tudo, não simplesmente vemos uma mulher nua sentada num rochedo, como *voyeurs* espiando por um buraco de fechadura. Nós a vemos da maneira como ela é vista, com amor, graças a uma representação inserida na obra como que por mágica. Não a vemos tal qual Rembrandt a via, pois ele simplesmente a via com amor. A grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa. Se o estilo é o homem, a grandeza do estilo é a grandeza da pessoa.

A estrutura de um estilo é como a estrutura de uma personalidade, e aprender a reconhecer um estilo é mais que um mero exercício taxonômico: é como aprender a reconhecer o jeito de uma pessoa ou o seu caráter. Atribuir uma obra a uma pessoa é tão complexo quanto atribuir um ato a alguém sem ter certeza de quem o praticou. Temos de nos perguntar se esse ato é coerente com o caráter da pessoa, assim como temos de nos perguntar se o trabalho é coerente com o conjunto de uma obra. Esse conceito de coerência tem pouco a ver com coerência formal; é mais daquela espécie de coerência que invocamos quando dizemos que o tapete não combina com os outros móveis da sala, ou que um prato não condiz com o conjunto de uma refeição, ou que uma pessoa não afina com seu grupo. E a harmonia do gosto que está em questão, e isso não pode ser reduzido a fórmulas. Trata-se de uma atividade governada por razões, sem dúvida, mas razões que somente são convincentes para quem já tem capacidade de julgar ou já tem gosto.

A caixa de Brillo parece fazer sua entrada no mundo da arte com a mesma tonificante incongruência que os personagens da *commedia delVarte* trazem para a ilha de Ariadne na ópera de Strauss. Sua reivindicação parece ser ao mesmo tempo revolucionária e risível: ela não deseja subverter a sociedade das obras de arte, mas ser admitida nela, ocupando o mesmo lugar dos objetos sublimes. Num primeiro momen-

to de vertigem, supomos que o mundo da arte se aviltará ao admitir tal pretensão: parece fora de questão que um objeto tão baixo, um lúmpen, seja enaltecido mediante essa admissão. Depois nos damos conta de que confundimos a obra de arte — *Brillo Box* — com sua correspondente vulgar no mundo comercial. A obra justifica sua pretensão ao status de arte ao propor uma ousada metáfora: a caixa-de—Brillo-como-obra-de-arte. E ao fim e ao cabo essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível. Uma vez possível, algo como a *Brillo Box* já era a um só tempo inevitável e vão. Inevitável porque o gesto tinha de ser feito, fosse com esse objeto ou com algum outro. E vão porque, uma vez feito o gesto, não havia mais razão alguma de fazê-lo.

Mas falo como um filósofo construindo o gesto do artista como um ato filosófico. Como obra de arte, a caixa de Brillo faz mais do que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos. Ela faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis.



SOBRE O AUTOR

Arthur C. DANTO nasceu em Ann Arbor, Michigan, em 1924 e cresceu em Detroit. Após dois anos no exército, estudou história da arte na Universidade de Wayne (atualmente Wayne State University) e em seguida na Universidade de Columbia. Entre 1949 e 1950 estudou em Paris com uma bolsa Fullbright e em 1951 retornou para lecionar na Universidade de Columbia, onde é Professor Emérito de Filosofia.

Além de seus vários livros sobre temas filosóficos, publicou volumes sobre crítica de arte, incluindo *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, que obteve o Prêmio de Crítica do National Book Critics Circle em 1990. Desde 1984 escreve crítica de arte para o jornal *The Nation*. Danto vive em Nova York.

BIBLIOGRAFIA

FILOSOFIA E CRÍTICA DE ARTE

- Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- Nietzsche as Philosopher*. Nova York: Macmillan, 1965.
- Analytical Philosophy of Knowledge*. Londres: Cambridge University Press, 1968.
- What Philosophy Is: a Guide to the Elements*. Nova York: Harper & Row, 1968.
- Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral*. Nova York: Basic Books, 1972..
- Analytical Philosophy of Action*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- Jean-Paul Sartre*. Nova York: Viking Press, 1975.
- Narration and Knowledge* (inclui o texto integral de *Analytical Philosophy of History*). Nova York: Columbia University Press, 1985.
- The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nova York: Columbia University Press, 1986.
- The State of the Art*. Nova York: Prentice Hall Press, 1987.
- Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*. Nova York: Harper & Row, 1989.
- Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.
- Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.

Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

The Body/Body Problem: Selected Essays. Berkeley: University of California Press, 1999. *Philosophizing Art: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.

After the End of Art. Princeton: Princeton University Press, 1997.

The Madonna of the Future: Essays in a pluralistic Art World. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

MONOGRAFIAS SOBRE ARTISTAS

397 *Chairs* (com fotografias de Jennifer Levy). Nova York: Harry N. Abrams, 1988.

“Photography and Performance: Cindy Sherman’s Stills”, em sherman, Cindy. *Cindy Sherman Untitled Film Stills*. Nova York: Rizzoli, 1990, p. 5-14.

Cindy Sherman: History Portraits. Nova York: Rizzoli, 1991.

Mark Tansey: Visions and Revisions. Nova York: Harry N. Abrams, 1992.

Introdução em saul steinberg. *The Discovery of America*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1992. *Playing With the Edge: the Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. Berkeley: University of California Press, 1996

NO BRASIL

Do autor

40 idéias de Sartre. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

“Arte sem paradigma”. Trad. Ricardo Maurício. *Arte & Ensaios*, n. 7, 2000.

“O filósofo como Andy Warhol”. Trad. Nara Beatriz Milioli Tutida. *Ars*, ano 2, n. 4, 2004.

Após o fim da arte. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

Sobre o autor

mammi, Lorenzo. “Mortes recentes da arte”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 60, jul. 2001.

- couto, Maria de Fátima Morethy. “Duas visões sobre a *Pop Art*: Clement Greenberg e Arthur Danto. *Arte & Ensaio*, ano x, n. 10, 2003.
- aita, Virgínia H. A. “Arthur Danto: narratividade histórica *sub specie aeternitatis* ou a arte sob o olhar do filósofo”. *Ars*, ano 1, n.i, 2003.
- SÁ, Alexandre. “After the end of art2 - uma quase-resenha”. *Concinnitas*, ano 4, n. 5, dez. 2003, pp. 203-06.

Entrevistas

- “A comédia divina: entrevista concedida a Marcelo Guimarães Lima”. *Folha de S.Paulo*, Mais, 4 abr. 1999, p. 6.
- BORRADORI, Giovanna. *A filosofia americana. Conversações com Quine, Davidson, Putnan, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2003.
- “A filosofia da arte”. Entrevista com o autor conduzida por Natasha Degen. Trad. Joaquim Toledo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 73, nov. 2005.

"BP

NDICE REMISSIVO

A

A queda de Icaro (Bruegel), 115-20
Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret, 38
Arakawa, Shusaku, 143
Arbus, Diane, 60, 281
Aristóteles, 46, 49, 51, 65, 99, 116, 118-19, 151, 155, 193, 195, 226, 248-50, 289; *Retórica*, 248
Auden, Wystan Hugh, 180-2
Austin, John Langshaw, 132-4, 291

B

Beardsley, Monroe, 227-8, 232
Berkeley, bispo George, 45, 134, 190, 225, 232, 235
Bonnard, Pierre, 142, 188
Borges, Jorge Luis, 73, 75-7, 79; “Pierre Menard”, 73, 75-81, 84, 90, 107, 119, 174
Bnlio Box (Warhol), 297

Bruegel, Pieter, o Velho, 177-83, 189; *A queda de Icaro*, 177, 184
Buffon (Georges-Louis Leclerc), conde de, 284

C

Caillebotte, Gustave, 120, 195
Cama (J), 48-9, 55, 200
Campbell’s, lata de sopa, 21 3
Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 80, 241
Capote, Truman, 216-8
Caravaggio (Michelangelo Merisi), 183, 282
Carnap, Rudolf, 266
Carroll, Lewis, 64
cavaleiro polonês, O (Rembrandt), 71, 84-5, 92
Caws, Mary Ann, 80
Cézanne, Paul, 87, 90-1, 95, 213-5, 219, 251, 279, 280-2

Ch'ing Yuan, 201

Chagall, Marc, 81, 2.92.

Clark, Kenneth, 280

Cohen, Ted, 147-51, 164

condition humaine, La (J), 70

Crâtilo (Socrates), 120

D

de Kooning, Willem, 96, 137, 168

Degas, Edgar, 138, 177-9

Descartes, René, 54, 93, 94, 99

Desnos, Robert, 80

Dickens, Charles, 233, 240

Dickie, George, 61, 147-51, 157,
164

Diderot, Dennis, 106, 151

Dine, Jim, 81

Disraeli, Benjamin, 90

Dolci, Carlo, 163, 245

Duchamp, Marcel, 37, 39, 88, 149-
50, 199; *Fonte*, 39, 149-50

Duff, John, 82

E

Ensor, James, 180

Euripides, 63-6

F

Fonte (Marcel Duchamp), 39, 149-
50

Fowler, Henry W., 249

Frege, Gotlob, 121, 240, 263-4, 268

Freud, Sigmund, 169, 293

Fried, Michael, 140-1

Fry, Roger, 282

G

Gainsborough, Thomas, 252

Galileu, 287-8

Giacometti, Alberto, 181, 279

Giotto di Bondone, 37, 82, 85, 95,
173, 238-9

Goodman, Nelson, 50, 58-64, 84-6,
122-4, 2.10-2, 273-9

Gould, Elliot, 239

Guercino (Giovanni Francesco Bar-
bieri), 61-2, 142

H

Hamlet, 42, 43, 46, 74, 191, 295

Hegel, Georg, 102

Heidegger, Martin, 60, 99, 172, 248

Hemingway, Ernest, 282

Hesse, Eva, 162

Hiroshige, 210-2

Hochberg, Julian, 125-6

Hogarth, William, 79, 190

Hume, David, in, 235

I

Incêndio no burgo (Bruegel), 179

J

J, 34-7, 39, 41-2., 48-9, 55, 67-72,
87, 91, 96, 97, 98, 150, 159,
184-9, 195-6, 198, 200, 216;
Cama, 48-9, 55, 200; *La condi-
tion humaine*, 70

James, Henry, 282-3

Johns, Jasper, 137-9

K

K, 184-9, 195-6, 198

Kant, Immanuel, 59, 100. 286,
290-1
Keats, John, 74
Kennick, William, 107-9, i i t -2
Kierkegaard, Soren, 33
Kuriloff, Aaron, 198-200; *Saco de
roupas para lavar*, 198-99

L

Lamb, Charles, 190
Leibniz, Gottfried, 75, T32
Lejeski, Gary, 82
Lessing, Gotthold, 227-8
Lichtenstein, Roy, 167, 169-72, 174,
199, 213-5, 2.19-2-1, Mi, 2-44,
247, 251, 278, 279; *Retrato de
Madame Cézanne*, 213, 219-20,
244, 252, 279
Locke, John, 194, 195
Loran, Erle, 2.13-5, 2.19-21, 241,
244, 247, 251-2, 278

M

M, 217-8
Mantegna, Andrea, 166, 281
Mashek, Joseph, 234
McLuhan, Marshall, 171
Meiss, Millard, 82, 95
Michelangelo Buonarroti, 108, 150,
178, 284; *Pietà Rondanmi*, 177-
9, 182
Mill, John Stuart, 164
Monet, Claude, 214
Moore, George Edward, 201-2
Morandi, Giorgio, 80-1, 87, 292
Morris, Robert, 88
Munakata, Shiko, 97-8

N

Narciso, 44-6, 52, 119
Newman, Barnett, 89, 141, 187
Nietzsche, Friedrich, 55-7, 63-4, 66-
7, 100, 128, 129, 259
Nim Chimpsky, 126

O

Oldenburg, Claes, 48, 82, 173

P

Parrásio, 89
Pearlstein, Phillip, 138
Peirce, Charles, 293
Picasso, Pablo, 43, 82-3, 87, 90-1, 94-
6, 166, 178, 188, 213, 237, 291
“Pierre Menard” (Jorge Luis Borges),
73, 75-81, 84, 90, 107, 119, 174
Pietà Rondanini (Michelangelo),
177-9, 182
Pike, bispo James, 206
Piranesi, Giovanni Battista 195
Platão, 41-3, 46-8, 52, 54-7, 61, 66,
74-5, 99-100, 103, 109, 114,
137, 192, 222, 224, 226, 274
Plínio, 89
Pollock, Jackson, 96, 169
Poussin, Nicholas, 33, 87, 187-9
Proust, Marcel, 239, 282

Q

Quine, Willard, 134

R

Racz, André, 229-30, 233-4
Rafael (Raffaello Sanzio), 179, 228;
Incêncio no burgo, 179

Rauschenberg, Robert, 48, 2.00, 212
Reinhardt, Ad, 291-2.
Rembrandt van Rijn, 71, 92, 166,
168, 247, 25^ 155. 2:79-82.,
284, 289, 292, 296; *O cavaleiro*
polonês, 71, 84-5, 92
Retórica (Aristóteles), 148
Retrato de Madame Cézanne
(Lichtenstein), 213, 219-20, 244,
252, 279
Rilke, Rainer Maria, 46
Rodin, Auguste, 77
Rosenberg, Harold, 167
Ruskin, John, 145-6
Russel, Bertrand, 120, 123

S

Saco de roupas para lavar (Kuriloff),
198-99
Santayana, George, 154, 156
Sartre, Jean-Paul, 44-6, 74, 225, 295
Schapiro, Meyer, 63, 273, 278
Schopenhauer, Arthur, 74-5, 293, 295
Schumann, Robert, 80
Segal, George, 133
Serra, Richard, 161
Shakespeare, William, 41-2, 47,
76, 273
Sócrates, 42-4, 63-5, 114, 118-
21, 222, 250, 285-88, 290;
Crátilo, 120
Sparshott, Francis, 97
Steen, Jan, 172, 282
Stefanelli, Joseph, 162
Steinberg, Leo, 163
Stella, Frank, 89, 140-2
Stern, Josef, 261

Stoppard, Tom, 60
Strawson, Peter, 163
Strozzi, retábulo de, 82, 95
Swift, Jonathan, 134

T

Tractatus Logico-Philosophicus
(Wittgenstein), 103, in, 120,
127, 130, 237

V

van Meegeren, Hans, 83, 85, 96
Vasari, Giorgio, 238-9
Vinci, Leonardo da, 173, 222-3,
237, 238
Viollet-Le-Duc, 145-6
Vygotsky, Alexi, 120

W

Warhol, Andy, 87; *Brillo Box*, 297;
Campbell's, lata de sopa, 213
Weitz, Morris, 105, 109
Whitehead, Alfred North, 48, 141
Wittgenstein, Ludwig, 38-9, 94, 99,
103-5, in, 130, 134-5, 154,
172, 188, 237; *Tractatus Logi-*
co-Philosophicus, 103, in, 120,
127, 130, 237
Wölfflin, Heinrich, 87, 174

Y

Yeats, William Butler, 74

© Cosac Naify, 2005

© Arthur C. Danto, 1981

Prefácio à edição brasileira © Arthur C. Danto, 2005

projeto i.DiTORiAi. í. cooRDi NAgÃO Sônia Salzstein

tradução Vera Pereira

projeto gráfico Elaine Ramos

capa Luciana Facchini

composição Jussara Fino

preparação Cássio de Arantes Leite

revisão da tradução Alexandre Morales, Célia Euvaldo

e Sônia Salzstein

foto do autor Steve Pyke

f

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Danto, Arthur C. (1924-)

A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia

da arte / Arthur C. Danto

Título original: *The transfiguration of the commonplace:*

a philosophy of art

Tradução: Vera Pereira

São Paulo: Cosac Naify, 2005

312 p.

ISBN 85-7503-419-7

1. Arte - Filosofia 2. Arte - Teoria 3. Estética

4. Estilo (Filosofia) I. Título.

05-87 ! 3

CDD-701

índices para catálogo sistemático:

1. Arte: Filosofia 701 2. Arte: Teoria 701

COSAC NAIFY

Rua General Jardim, 770, 1º andar

01223-010 São Paulo SP

Tel (55 11) 3 2 1 8 1 444

Fax j 5 5 1 ij 3 257 8 i 64

w w w . c o s a c n a i f y . c o n i . h r

Atendimento ao professor [5 5 11] 3823 6 5 9 5